# театарски гласник

22

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

# ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК

## Број 22

СКОПЈЕ
АПРИЛ 1983

## СОДРЖИНА

Отворена новата зграда на МНТ — — — — — — — 3—4
Откриена биста на Димче Трајковски — — — — 5—6
Актерско мајсторство (Т. Кондова) — — — — — 7—8
Европски театарски почетоци — — — — — — — 8
В. Плавевски: КРЕАТИВНОТО ВО ТЕАТАРСКАТА ФОТОГРАФИЈА — — — — — — — — — 9—11
Европски театарски почетоци — — — — — — — 11
Р. Лазиќ: РАЗГОВОР СО ДИМИТАР ЌОСТАРОВ — 12—31
Европски театарски почетоци — — — — — — — 31
„Хај-фај“ и „Лет во место“ во 14 театри — — — — 32
Д. Хр. Константинов: ВОЛТЕР КАКО КО-РЕЖИСЕР 32
Л. Мазова: НА СЦЕНАТА ТРЕБА ВИСТИНСКИ ДА Й ПРИПАЃАШ (Разговор со Цветанка Јакимовска) — — — — — — — — — — — — — — 33—38
Л. Мазова: ЛИКОВИТЕ МИНУВААТ ФИЛТРИ УМЕТНИЧКИ И ЧОВЕЧКИ (Разговор со Јон Исаја) — 39—46
Европски театарски почетоци — — — — — — 46
Р. Стефановски: ТЕАТАРОТ ВО СКОПЈЕ 1922/28 — 47—70
Дали ви е познато? — — — — — — — — — — — 71
Три љубовни писма од К. Ангеловски — — — — 72—73
И. Ивановски. ТЕАТАРСКАТА КРИТИКА НА ЈОВАН КОСТОВСКИ — — — — — — — — — — — 74—77
Творечка и работна биографија на... ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ — — — — — — — — — — — — 78—79
И. Ивановски: ГОРИШКО СРЕЧАЊЕ МАЛИХ ОДРОВ 80—82
Н. Петковска: ПОГЛЕД НА ТЕАТАРСКИОТ ЖИВОТ ВО ПАРИЗ — — — — — — — — — — 83—85
Преглед на премиери — — — — — — — — — — 86—91

**ТЕАТАРСКИ ГЛАСНИК**

**Издавач:**
**Драмски театар — Скопје**

**Печати:**
**Графички завод „Гоце Делчев“ — Скопје**

**Адреса:**
**Драмски театар (за Театарски гласник) Шекспирова 15, 91000 Скопје**

**Цена:**
**50 динари**

**Жиро-сметка:**
**40100-603-149**

**Тираж:**
**1.000 примероци**

**ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ:**

Блаже Алексоски, Мехди Бајрактари, Петре Бакевски, Георги Божиков, Ниче Василев, Димитар Гешоски, Дарко Дамески, Ацо Дуковски, Иван Ивановски (заменик претседател), Васил Ињоски, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Лилјана Мазева, Тодор Максимов, Џемаил Максут, Наци Ндоци, Благоја Николов, Димитрие Османли, Томислав Османли, Јордан Плевнеш, Харалампие Поленаковиќ (претседател), Хисен Рамадани, Захарија Смаќоски, Томислав Спасовски, Димитар Станковски, Ристо Стефановски, претставник на Драмата на МНТ, претставник на Балетот на МНТ и претставник на Републичката заедница за култура.

**РЕДАКЦИЈА:**

Ацо Алексиев, Коле Ангеловски, Љубиша Георгиевски, Кемал Лила, Владимир Милчин, Горан Стефановски, Ристо Стефановски (одговорен уредник) и Слободан Унковски.

**Лектор:**
Јелица Инадеска

**Бројот го подготви:**
Славко Маринковиќ

**Скопје, 10. 2. 1983**

# Отворена новата зграда на Македонскиот народен театар

*На 10 февруари 1983 година свечено беше отворена новата зграда на Македонскиот народен театар во Скопје со драмската претстава „Макавејски празници“ од Живко Чинго, управител на Македонскиот народен театар, а во режија на Бранко Ставрев, директор на Драмата на МНТ.*

За значењето на отворањето на новиот театарски објект на свеченоста говореше *Милчо Балевски,* претседател на Републичкиот комитет за култура.

## НЕЗГАСЛИВ ФАКЕЛ НА НАШАТА ТЕАТАРСКА УМЕТНОСТ

ДРУГАРКИ И ДРУГАРИ,
ДРАГИ И ПОЧИТУВАНИ ГОСТИ,

Верувам дека ги споделувам и изразувам вашите чувства и вашите мисли, ако кажам дека вечерва сме сите искрено задоволни и на свој начин радосни и среќни, што во овој свечен миг го даваме во употреба овој навистина импресивен објект што има историско значење за нашата култура, посебно за театарската уметност. Има повеќе одошто обична симболика во фактот што со овој чин одново оживеа саканата куќа на божицата Талија на брегот на Вардар, која беше и со пуштање на овој објект, остана незгаслив факел на нашата театарска уметност. Со ова, овој дом не само што ја продолжува традицијата, туку станува вистинско место што постојано треба да ги открива новите творечки хоризонти и да ги поттикнува и одгледува вистинските творечки амбиции. Тој треба да биде предизвик и инспирација за нови творечки потфати, да биде израз на творечката непомирливост со оствареното и постојано да го разгорува стремежот кон неосвоеното. Овој дом треба да ја зацврстува онаа толку неопходна и здрава општествена, културна и творечка атмосфера за нови поединечни и колективни творечки дострели, за нови трагања во културното творештво. Тој треба да биде жива врска во континуитетот на театарската уметност со пораки и обврски пред се' кон нашата иднина, но и кон нашето богато и блескаво културно наследство.

Во историјата на македонскиот народ, творечкиот дух, многустрано надарен и поттикнуван со изворни инспиративни мотиви и долгата и богата традиција, со векови се плодеше и излеваше во оние чудесни човечки траги на духовно творештво и на многустраниот уметнички израз и дела, што бележливо и автентично го омеѓуваат и красат културниот развиток на овој народ, оставајќи зад себе впечатливи културно-уметнички сведоштва што имаат трајна вредност и убавина и што ги надминуваат националните рамки. Тие постигања се мошне значајни и импресивни како со своите квантитативни димензии и нивното реално историско значење, така и со квалитативните белези и дострели, кои, според разнообразноста и нивото на уметничкиот израз, се рамни на дострелите на развиените култури или се над нив. Меѓутоа, овие постигања се значајни и заради тоа што со нив се потврдува фактот дека овој народ и во најтешките денови на својата макотрпна историја знаеше и умееше да создава можности за духовно творештво и да ги цени и достоинствено почитува своите постигања.

Длабока и органска интегрираност на културата со револуционерните и општествените движења, услови веќе во 1945 година да се основа Македонскиот народен театар, преку кој уште посилно прозвучи и продолжи да се шири македонскиот збор. Оттогаш па се' досега, театарската уметност во Македонија, достигна видно професионално ниво, а нејзините уметнички дострели беа овенчани со бројни и високи признанија и пофалби како во земјата, така и во странство.

Верни на традициите на нашето револуционерно движење, највпечатливо искажани во пораките на Крушевскиот манифест, а уште појасно утврдени во одлуките и ставовите на АСНОМ, во основните идејно-политички определби на Сојузот на комунистите и оживотворувани во социјалистичката и самоуправната практика, заедно со културата на македонскиот народ се развиваше и ширеше културата на албанската и турската народност, а во тој контекст значајно е да се спомне основањето на Театарот на народностите со ансамбли на турски и албански јазик.

Македонскиот народен театар даде свој незаменлив придонес за афирмација на македонската драмска реч и драмскиот израз. На неговиот репертоар се присутни, во еден непрекинат континуитет, делата на скоро сите наши автори од Преродбата, меѓу двете светски војни и голем број дела на современите автори. Покрај македонските и голем дел на другите југословенски автори, на сцената на Македонскиот народен театар се изведувани и делата на светските класици меѓу кои и на Шекспир, Молиер, Гогољ, Чехов, Шилер, Достоевски, Милер, Лорка, Брехт, Бекет и многу други; на оперската сцена се изведувани делата на Пучини, Верди, Белини, Росини, Леонкавало, Доницети итн., додека на репертоарот на балетскиот ансамбл беа изведувани дела на Чајковски, Римски — Корсаков, Равел, Моцарт, Вебер, Штраус и други.

Само ова просто набројување зборува за богатата творечка продукција и ангажираност на луѓето од оваа институција во која израснаа голем број наши познати и признати уметници. Сите тие, и оние кои денес се со нас и оние што повеќе ги нема меѓу живите, дадоа драгоцен придонес за развојот и подемот на театарската уметност кај нас. Ова е прилика и повод уште еднаш, на оваа пригодна свеченост, да им изразиме наша благодарност за оној прометејски напор што секогаш ќе предизвикува почит и восхит. Ова не треба да се сфати како гест на формална куртоазија, туку како израз на наши искрени чувства и должно признание за нивното големо дело.

Другарки и другари,

Овој објект е изграден во рамките на Програмата за обнова и изградба на Скопје после катастрофалниот земјотрес, која го изразуваше реализмот и рационализмот во приодите и трошењето на расположливите средства почитувајќи ги притоа свесно и планомерно утврдените приоритети за развој на стопанството, здравството, образованието,

науката и другите општествени функции, но не ги запоставуваше и потребите на културата како интегрален дел на заедничките напори да се сочува, обнови и изгради ново Скопје. Заради тоа и овој објект е еден од оние елементи што во себе го содржи и изразува моралниот чин на храброста, на непокорот, на волјата и силата на човекот и на високиот израз на меѓународната солидарност, што така достоинствено го симболизира овој слободарски град.

Изградбата на театарот траеше цели 10 години а текот на реализацијата беше проследен и со бројни финансиски, технички и други тешкотии. За неговата изградба постоеше постојан и посебен интерес на нашата јавност. И порано и сега, присутни се различни оценки и мислења за неговите вредности и значења. Оваа лепеза на оценки и мислења се движи од оние кои во суперлатив ја оценуваат оригиналноста и авангардноста на архитектонското решение со сите позитивни оценки за неговата содржина, функција, архитектонското обликување и слично, подвлекувајќи дека овој објект оди со години пред своето време, до оние кои на некој начин изразуваат сомневање или ги запоставуваат и обезвреднуваат сите овие карактеристики.

Сигурно е дека времето што следи ќе го даде својот суд. Но, исто така е сигурно колку што е и неопходно да оставиме и почекаме овој необичен објект да ни „легне на око", „да ни легне на срце" за ослободени од можните предрасуди да ги доживееме неговите вистински вредности. Токму заради тоа, во оваа прилика би сакал посебно да подвлечам дека вистинските вредности на објектот неразделно се врзани со програмската ориентација и програмските содржини на оваа куќа и затоа вистинскиот и полниот впечаток за него ќе зависи и од богатството, квалитетот и впечатливоста на творечкиот израз, од оној неисцрпен вруток на творечки ангажмани што од вечерва па натаму треба да протече од оваа куќа, како неодминлива квинтесенција на сите творечки потфати. Тоа е неспорно своевиден поттик и предизвик за творците, но и обврска на сите општествени субјекти да се грижат за создавање на услови за натамошен подем на театарската уметност кај нас и на македонската култура воопшто. Благодарам.

● Театарот за отворен го прогласи актерот **Љупчо Петрушевски,** претседател на Театарскиот совет на Македонскиот народен театар.

## ТЕАТАР НА 400 ПРЕМИЕРИ

Драги пријатели вљубеници во театарската уметност,
Почитувани гости,
Другарки и другари,

Од името на вработените во Македонскиот народен театар, со особена чест и задоволство, го поздравувам овој најсвечен чин не само во нашата 38 години театарска историја, туку настан и за нашата национална култура воопшто, што не' исполнува со возбуда и со гордост.

Во спомените на оние кои први почнаа да ја афирмираат македонската уметност по ослободувањето, го среќаваме и времето кога ентузијазмот се натпреварувал со почетништвото, желбите со можностите, полетот со знаењата и оптимизмот со пречките. Во тој период кога Македонскиот народен театар го втемелувал својот развиток за денешницава, пред уметничкото и сценското творештво стоела задача, слободата да се чува и гради со секој изговорен збор, со секоја претстава. Тие напори израснаа во едно наше ново богатство и наш нов квалитет.

Македонскиот народен театар во изминатиот период од основањето, изведе над 400 премиери на драмски, оперски и балетски дела. Ова зборува за едно вистинско работно ниво на ансамблите кои сето тоа го остваруваа не секогаш во оптимални услови, често на импровизирани сцени и простори и кои дури со силата на уметничкиот збор, вистинската арија и игра, стануваа креативен чин. Ваквиот освоен квалитет пред гледачот, го афирмира Театарот како неспоредбен толкувач на уметничките пораки и убавини.

Сакаме овој објект да биде вруток за уште поголем раст на македонските драмски, музички и ликовни уметници, за уметноста на сите југословенски народи и народности, како и средиште на творештвото што се раѓа секаде во светот.

Ќе го паметиме овој ден, како празник на нашето културно живеење и историја, зашто во овој простор очекуваме и творечко и човечко зближување, преку најсугестивното средство, преку уметничкиот чин и креација.

Ова уште повеќе ја потенцира обврската на сите нас вработени, за уште поодговорен однос кон сите работни задачи што ќе се поставаат пред нас.

Дозволете ми да им изразам најдлабока благодарност на сите творци и трудбеници што ни овозможија својот работен век да го продолжиме во вака прекрасна куќа, во која ќе одекнува универзалниот говор на хуманите пораки до човекот.

На крајот, драги пријатели, дозволете ми од името на сите нас да објавам, од овој миг, низ овој простор да зборува уметноста.

Благодарам.

## Во Драмскиот театар — Скопје

# Откриена биста на Димче Трајковски

**На 27 март (Меѓународен ден на театарот) 1983 година во фоајето на Драмскиот театар во Скопје се одржа достоинствена средба на почитувачи на драмската уметност на која беше откриена бистата на најстариот македонски професионален театарски актер Димче Трајковски (1898—1978).**

Изработена од академскиот скулптор **Илија Аџиевски,** бистата на Димче Трајковски постојано ќе ги потсетува посетителите на Драмскиот театар на една голема уметничка личност, на едно големо сценско мајсторство коешто до пред неколку години можеше да го доживува и современиот гледач.

Бистата на Димче Трајковски ја открија двајца негови колеги од сцената — **Тодор Николовски** и **Петре Прличко.**

Во програмата на оваа средба беше изведена козеријата „Директор" со учество на **Тодор Николовски, Петре Прличко, Милица Стојанова, Ленче Делова и Благоја Чоревски,** а потоа Прличко и Николовски изведоа „воведен рапорт" ,онака како што пред децении го изведувал Димче Трајковски. Прличко и Николовски пред присутните на оваа средба евоцираа спомени за првиот македонски театарски актер.

Овој „хепенинг" беше надополнет и со репродуцирање на дел од една улога на Димче Трајковски од магнетофонска трака.

За Димче Трајковски зборуваше писателот **Петре М. Андреевски:**

## *„ЈАС СУМ АРТИСТ"*

Има нешто идентично меѓу актерот и тажачката: и на двајцата творештвото им трае додека им трае и чинот на создавањето.

Пред неполни пет години најстариот професионален артист од Македонија, Димче Трајковски ја играше последната своја улога — чинот на умирањето. Се преправаше дека умира, се надитруваше со смртта. И во таа игра се натфрли себеси и дефинитивно исчезна од сцената. Тивко и кротко и достоинствено, како што му се понуди на животот, како што ѝ се понуди и на актерската игра. Но, сега барем во едно сме сигурни: дека глумата, макар и за еден мачен човечки живот, е постара од смртта.

Димче Трајковски го повлече првиот бос чекор, пртејќи го и разгазувајќи го неизвесниот пат на театарската дејност во Македонија и за следните генерации. Пренесувајќи ги пораките од своите низини: во кафеаните, ќумезите, ановите и манастирските дворови, тој едновремено ја составуваше апотеозата на човековата упорност од актерската игра да создаде правило во животот и начин на живеење. Да создаде професија и љубов кон таа професија. Зашто, неговото време беше без признанија и субвенции и зашто, борејќи се за своја публика, тој, всушност се бореше и за да не остане гладен.

**Димче Трајковски**

Во хронологијата на неговиот артистички живот, меѓу другото, читаме: дека првите допири со театарот ги прави во 1914 година, кога се приклучува кон групата „Орфеум Бакиќ"; дека потоа гостува во повеќе патувачки театри од кои позначајно му е дружењето со членовите на напредното Културно-уметничко друштво „Коста Абрашевиќ" што трае до Обзнаната; дека таму поставува и игра пиеси главно од социјален карактер; дека во 1933 година го формира своето „Скопско мало позориште" кое што работи до 1939 година; дека во овој патувачки театар, покрај него, играат уште неколкумина величенствени актери како што се: Петре Прличко, Тодорче Николовски и Трајко Чоревски; дека на својот репертоар, покрај Нушиќевите комедии „Народен пратеник", „Сомнително лице" и „Власт", ги има и „Печалбари" од Антон Панов; дека освен во скопските бавчи, хотели и манастири, Димче Трајковски гостува, речиси низ цела Вардарска Македонија: во Прилеп и Крушево, во Битола и Ресен, во Охрид и Дебар, во Гостивар и Тетово, во Кочани и Струмица, во Пехчево и Берово, во Штип и Валандово и така натаму.

Со што обезбедуваше успех Димче Трајковски кој понекогаш му ја одземаше публиката и на окупаторското, таканаречено Народно позориште од Скопје? Со што, ако не со талентот и со својата упорност да подизлезе од ропскиот бурјан, како страк босилек што се бори во сопствената градина, барем одвреме-навреме и макар скришум, да се искаже и со својата автентична миризба. Димче Трајковски се појави од својот мрак, од нашиот мрак и ја побара светлината на сцената, се побара себе си, побара да го наслушува пулсот на гледачот. Ја побара, всушност, најблиската врска со него. И каков парадокс: додека на една страна се тврдеше дека македонскиот јазик е српски дијалект, јазикот на овој театарски „чергар и чокалијски глумац кој и говори некаков кинески језик" веднаш втасуваше до срцето, до единственото слободно место кај тогашниот гледач, погодувајќи ја неговата мисла како замена и за неговата вистина.

Димче Трајковски не престана да игра и за време на бугарската окупација. Позната е неговата тогашна реплика: **„Јас не сум ни александрист, ни протуѓерист, туку артист“.**

По ослободувањето на Вардарска Македонија, наместо да замине на Сремскиот фронт, каде што е веќе одреден, Димче Трајковски беше задржан во Скопје и, заедно со уште неколку драмски уметници, го формира Македонскиот народен театар.

Во Македонскиот народен театар Димче Трајковски во повеќе наврати ќе го игра своето антологиско остварување — практикантот Тасо во „Сомнително лице“ од Нушиќ со кого **„ги достигнува врвовите на едно големо мајсторство“.**[2]

Иван Ивановски, еден од најревносните проследувачи на театарскиот живот во Македонија, ќе забележи: **„Не е воопшто случајно што Димче Трајковски најмногу се реализира во Нушиќевиот репертоар, поточно речено во оние мали, навидум безначајни, но толку карактеристични улоги од делото на познатиот српски комедиограф во кој се испреплетуваат несреќните судбини на луѓето од периферијата на животот... Толкувајќи ги нив со една посебна минуциозност и доблесност, со еден чуден и истовремено чудесен нерв и непосредност на кажувањето, со едно изострено чувство за мерка и за стилско разнообразие, Трајковски како да се играше самиот себеси, како да го сликаше и репродуцираше сопствениот живот“.**

Ако **„патриотизмот на еден писател се мери со тоа како тој го користи својот јазик, пишувајќи за луѓето меѓу кои живее“,**[3] патриотизмот на еден артист ќе се мери со тоа како тој му се доверува, со колкава искреност и егзалтација ќе му го позајмува својот глас, како своина и зрачење на ликот што го толкува, давајќи му ги притоа и сопствената душа и сопственото лице. Димче Трајковски знаеше понекогаш зборот да го доведе и до работ на приземното соопштување, а пак во спрегата на својот тивок, речиси исплакан и заголтнат глас можеше и од минијатурата да извлече детали и да му обезбеди својства со кои ќе одекне повеќекратно и пошироко во свеста на гледачот. Некогашниот режисер на Народното позориште од Скопје, Јосиф Срдановиќ, ќе рече: **„Нема што, Димче Трајковски е одличен актер кој, особено во комиката постигнува врвни квалитети. Само е штета што има незабележлива појава, што е ситен, па големата сцена буквално го проголтува, но за мала сцена тој е суверен господар. Тука му нема рамен“.** До ова искажување ние само би додале: Сепак, еден глас преку еден уште помал човечки раст, артистичката игра ја искачи на височини достојни за восхит и поклонение.

Денеска почнуваме со ново летно време, поместувајќи се еден час понапред. Тоа значи дека цел еден час сме надживеале повеќе, без да го одработиме, без да го приопштиме со нас самите. Нашето време е поместено, но како да го поместиме времето на мртвите? Во која часовна зона, во која шема, во кој систем на мерење? Каде, ако не во паметењето на живите.

Биставa, што денеска му ја откриваме на Димче Трајковски е и спомен на нашето живеење; дека не сме заборавиле да се обѕрнеме во нашето минато, прашувајќи се патем кој сме, од каде сме, и што сме биле пред да дојдеме довдека и како театар и како театарска култура.

Мртвите живеат само со она што го преточиле во живите, во животот. А животот е очигледен, како што е очигледна и смртта.

● Потоа актерот **Ненад Стојановски** го прочита поздравот од Сојузот на драмските уметници на Македонија:

„Ни претставува особено задоволство да го поздравиме откривањето на спомен-бистата на драмскиот уметник Димче Трајковски, еден од пионерите на драмската уметност кај нас.

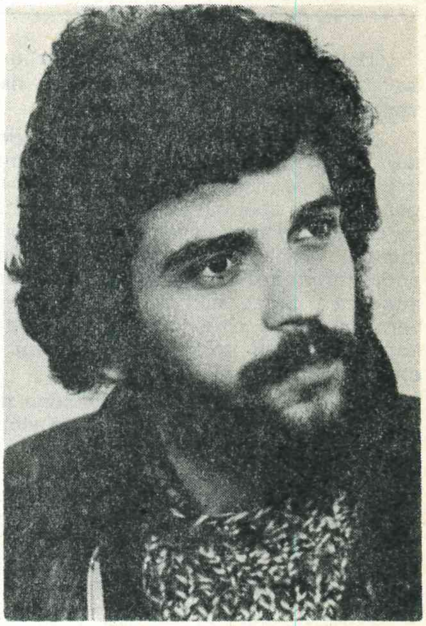
Секоја успешна претстава, секоја награда освоена на фестивал, секоја полна сала, секоја премиера, секоја молба за билет повеќе и секој аплауз неминовно нè сеќаваат на сојтарите и бесрамниците кои се одзваа на незадржливиот повик на божицата Талија со својот дух со скитање и изабување да бидат пред времето и да го влечат напред“.

[2] Радио Загреб, 1948

[3] Јосиф Бродски: „Обрнување без гнев“

**Димче Трајковски, Дедото**

**Љубиша Трајковски, Синот**



**Димче Трајковски, Внукот**

**Тодорка Кондова**

# „Актерско мајсторство“

Во издание на НИО „Студентски збор“ од печат излезе книгата „Актерско мајсторство“ од Тодорка Кондова којашто во неа го проследува актерското мајсторство во системите на Константин Станиславски и на д-р Хуго Клајн.

Авторот во предговорот, меѓу другото, истакнува: „свесна сум дека Системот на Константин Сергеевич Станиславски и оној на д-р Хуго Клајн претставуваат, секој за себе, целина доведена до кристална форма. Секое кратење може да ја оштети целината, да внесе пореметување на водената мисла и став“.

Сепак:

„Сепак, го презедов тој ризик. И двете книги на овие театарски мислители, теоретичари и практичари ги нема во книжарниците... тие се неопходни како прирачна литература не само во почетокот на студиите, туку и понатаму, се' додека театарскиот творец релативно не се оформи“.

„Делот на Станиславски“ Тодорка Кондова го проследува со овие поднаслови:

Станиславски и создавањето на МХАТ, Системот не е нешто совршено и конечно, Дилетантизам, Уметноста на претставување, Занает, Преправање, Експлоатација на уметноста, Дејство, Фантазија, Сценско творечко внимание, Ослободување на мускулите, Чувство за вистина и верба, Емоционално памтење, Односи, Приспособување, Сценско самочувство и Главна задача на делото.

Вториот дел е посветен на системот на д-р Хуго Клајн:

Д-р Хуго Клајн, Значајно дело, Тема, Основна идеја, Функција, Основна задача, Судири, Ликови, Утврдување на карактери, Проверка на основната и утврдување на останатите карактерни особини, Темперамент, Биографија, Односи, Делење, Говорно дејство, Декламирање, Форсирање, „Просто“ говорно дејство, Подтекст, Акценти во говорот, Средства за истакнување на говорот, Пасивни говорни дејства, Дијалог и монолог, Гласот и фиктивните дадени околности, Мизансцен, Наметка, Симптоматски дејства, Конкретно сценско дејство, Сценско и жизнено, Конкретно сценско дејство и емоција, Сеќавање на поранешно доживување, Импровизација, Патот кон актерската креација, Имитација, Идентификација, Асимилација и деперсонализација, Природа на актерската преобразба, Процесот на преобразбата и пробите, Ритам и темпо, Обележување на темпата, Акценти, Пауза, Паузата не е пример на сценско дејство, Динамика, Костим и Маска.

**Тодорка Кондова**

**Наша витрина:**

## „АКТЕРСКО МАЈСТОРСТВО“

Театарската уметност се здоби со уште една книга — книгата „АКТЕРСКО МАЈСТОРСТВО“ од Тодорка Кондова во која е проследено актерското мајсторство во системите на познатите мислители, теоретичари и практичари Константин Станиславски и д-р Хуго Клајн и се извлечени најосновните, односно општите елементи кои се однесуваат директно на творечката природа, т.е. фундаменталните ставови и принципи кои фактички се независни од новите бранувања во современите текови на театарската уметност, конкретно актерската.

Материјалот кој што е презентиран на шеесетина страници е поставен на научни основи, со што може да им помогне на сите оние кои се занимаваат со оваа професија односно на професионалните театарски работници, посебно и особено на студентите на Академиите за драмски уметности во збогатувањето на сознанијата од таа област, а од голема полза е и за сите вљубеници во оваа уметност.

**„Студентски збор“ 28. 2. 1983**

**Димитрие Османли:**

## НЕОПХОДНОСТ ЗА ФАКУЛТЕТОТ

„Актерско мајсторство по системот на К. С. Станиславски и д-р Хуго Клајн“ е не само мошне корисна прирачна лектира, туку и своевидно значаен труд на Тодорка Кондова, кој ќе им служи на студентите по актерска игра за упатување во фундаменталните сознанија од областа на актерското мајсторство.

Овие теоретски сознанија не само што ќе го внесат нашиот студент во еден посистематизиран и теоретски значаен и практично проверен систем во усвојувањето на основните елементи по актерското мајсторство, туку и практично ќе го упатат кон еден целосен актерски лик.

„Актерското мајсторство во системот на К. С. Станиславски и д-р Хуго Клајн“ претставува еден значаен труд, умело еклектички компониран од два целосно заокружени системи (Станиславски и Клајн) кој бездруго претставува мошне корисна лектира во која теоретските сознанија педагошки вешто се дескриптирани во практични упатства инаку неопходно потребни на нашиот факултет...

**Александар Алексиев:**

## ИНТЕРЕСНА И ПОЛЕЗНА КНИГА

Потребата пред студентите кои го одбрале актерскиот позив, па би рекол и пред сите оние на кои им е блиска театарската уметност да се презентираат „системите“ кои ги изградија К. С. Станиславски и д-р Хуго Клајн е повеќе од очигледна. Факт е дека овие нивни фундаментални дела одамна се недостатни. Тие се основата без која секакво надградување на театарското мајсторство се чини невозможно и безрезултатно...

Напорот на Тодорка Кондова-Зафировска, макар и во скратен вид, да ги претстави „системите“ на Станиславски и Клајн претставува синтетизиран и прилично вешто составен избор на она што е најзначајно, па и витално во овие „системи“. Затоа е повеќе од сигурно дека оваа книга ќе одигра значајна улога во наобразбата на студентите од Факултетот за драмски уметности, во проширувањето на нивните сознанија и хоризонти, а ќе биде интересна и полезна и за многумина други кои се интересираат за театарската уметност...

### Европски модерни театарски почетоци

# Англија

Театарските англиски почетоци се поврзани со верските обреди. Мистериозните сценски прикази на библиски мотиви се одржуваат до XVI век, а во времето на Елизабета I (1558—1603) драмата е најистакнат литературен род.

Патувачките актерски дружини почнуваат да се стационираат и да ги градат првите театри: „Свон“ и „Глоуб“ на периферијата на Лондон, затоа што центарот бил забранет за нив.

Првите драмски писатели, школувани во Кембриџ и Оксфорд, се под влијание на античката драматургија па делата се полни со теми на одмазда, злостори, духови...

**Николас Јудал** (1504—1556) ја пишува комедијата „Ралф Роистер Доистер“ (1553 година), **Секвил** и **Нортон** „Горбодак“ (1561), **Томас Кид** (1558—1594) „Шпанска трагедија“.

Најистакнат претставник секако е **Кристофер Марлоу** (1564—1593) кој во 1588 година го пишува своето ремек-дело „Трагичен расказ за доктор Фауст“. Марлоуовиот театар треба да се смета како директен претходник на Вилијам Шекспир.

### Европски модерни театарски почетоци

# Шпанија

Додавајќи дваесет „чинови“ на делото со дијалози за љубовта на Калисто спрема Мелибеја, правникот **Фернандо де Рохас** (1465—1541) го создава ремек-делото „Селестина“ од 1499 до 1502 година и со тоа ги удира темелите и на драмата и на романот во шпанската литература. Делото е напишано „за читање со мимика пред љубителите на убавата литература“.

**Хуан дел Енсина** (1469—1529) од дела на Вергилиј „драматизира“ претстави за интимни празнични вечери. Тој исто така на „сцена“ поставува љубовни интриги „на италијански начин“ и останува во историјата на шпанскиот театар како автор на „Комедија за шегаџијата“ и „Пласида и Викторијано“ (1520 година).

Меѓу првите шпански театарски писатели се уште **Лопе де Руеда** (1500—1565) и **Хуан де ла Куева** (1550—1610). Првиот е писател и актер од Севиља, а меѓу неговите дела се истакнуваат „Маслинки“ и „Измамени“, додека вториот ја создава историската комедија. Негови дела се „Бернардо дел Карпио“ и „Римска торба“.

# Креативното во театарската фотографија

Владимир ПЛАВЕВСКИ

Во широката област од теренот на фотографската уметност, театарската фотографија како стил и жанр има свое посебно место. Театарската претстава е како секој жив организам — има свои проби, премиера и претстава коишто траат подолго или пократко време. Од театарската претстава остануваат само сеќавањата кај гледачите и нејзините автори што постапно исчезнуваат...

Објективно, претставата останува во документацијата на матичниот театар. Тука визуелниот ефект се доловува само преку сочуваните фотографии, филмски ленти и видео-тејпови.

Во ваква глобална структура, како визуелен медиум, фотографијата за една претстава има повеќеслојно значење: пропаганден карактер пред и по премиерата (фотографии што ги гледаме во витрините и театрите, во весниците, списанијата и публикациите), како асистенција на сценографијата, костимографијата, шминката и маската, светлосните кулиси на претставата и, секако, нејзината подзабавена функција — документарноста.

Фотографската документација се обезбедува од веќе постојниот фонд на фотографскиот пропаганден материјал, со посебно нарачување или со едноставно одделување на веќе постојниот фотофонд. Нормално, ова е задача на театарската администрација.

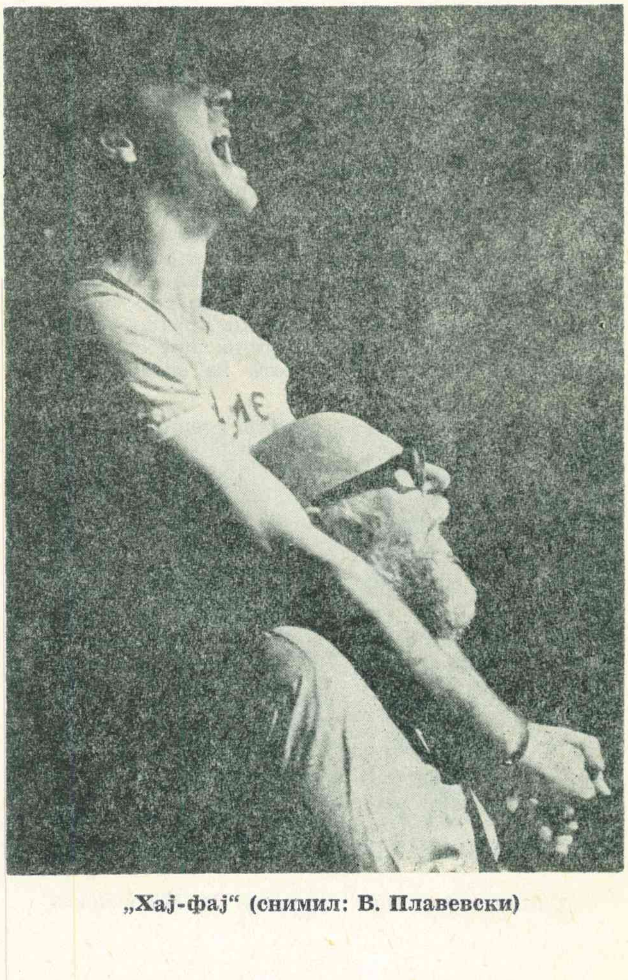
Во нашата средина фотографијата не е позната како помошно средство на сценографијата, костимографијата, шминката, маската и осветлувањето на сцената. Веројатно поради ограничени материјални средства, матичниот театар овој дел едноставно го одбегнува. Инаку, на филмот, овој подготвителен дел којшто е идентичен со театарската подготовка е мошне важен и тука фотографот е неопходен и секогаш присутен. Да не бидеме преамбициозни, со еден пример: светлото на сцената би требало да има и своја фотографска регистрација. Ова поради, пред се', светлосниот (и колор) баланс на сцената.

Останува, според нашите прилики, најизразено фотографирање на самата претстава. Овој момент би требало да претставува предизвик на секој фотограф како автор. Гавела рекол дека театарот е колективна уметност со максимално индивидуално заложување. Фотографот не е актер на претстава, но за него театарската претстава треба да биде предизвик што ќе го поттикне за авторско барање и изнаоѓање на свои креативни визури.

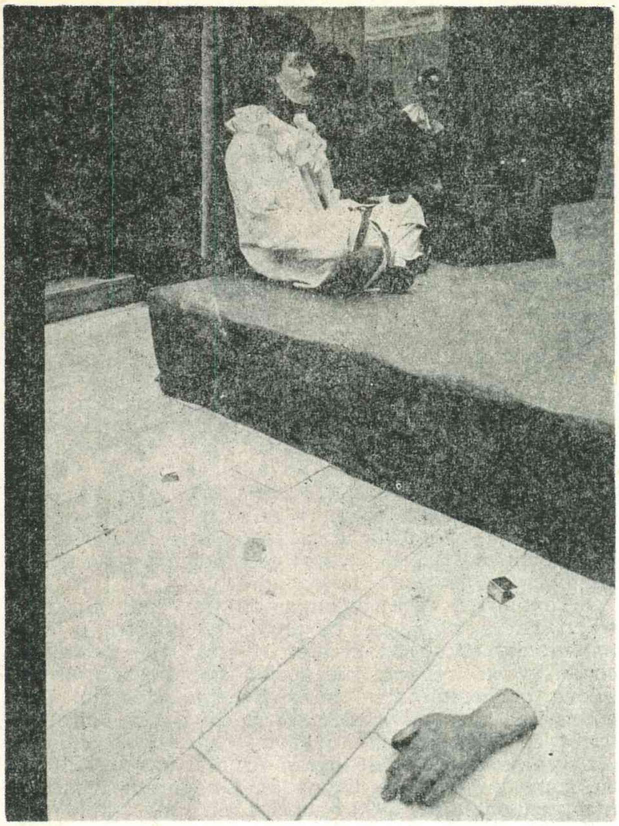
Главната уметничка борба на полето на театарската фотографија се одвива меѓу нејзината суштинска документарна концепција и творечкото (авторското) толкување, кое што произлегува од ангажираноста на личноста што го држи фотоапаратот. Во соодност со еволуцијата на театарот, сè помалку се применува документарното фотографирање. Во уметничкиот пристап кон бележењето на пулсот на една претстава, тежината е кон концентрацијата на ликовите на актерите, на деталите и помалите исечоци, што секако не значи и општо правило. Секако дека во случајов се работи за изразување на високата визуелна и фотографска култура и нејзиното негување чии пакети водат во нагласување на присутноста на личноста на фотографот, чија вештина и инспирација внесуваат елементи на субјективното, со што го оддалечуваат од основната задача на чисто фотографско регистрирање на самата претстава.

Претставата најчесто се фотографира пред нејзиното премиерно изведување, на една од генералните проби, со комплетно сценско, костимографско, маска-шминка и светлосно оформување. Најчесто се известуваат и актерите на претставата, а фотографот се консултира со режисерот за визуелната конструкција на фотографиите. Нужно треба да биде тој да го знае текстот на претставата, а најдобра солуција е веќе да ги има гледано претходните проби, поради осознавање на мизансценот и светлосните промени.

Технички, фотографирањето на една претстава е доста напорен фотографски зафат и бара врвно занаетско владеење. И најдобро осветлена сцена дава тешки светлосни карактеристики — ниска експозиција и мала бленда. Порано, пред ерата на високочувствителните филмови, фотографите го разрешувале овој проблем со стопирање и аранжирање на сценската игра и актерите (што, за жал, и денес се случува). Од тогаш и потекнува скарадниот фотографски термин „како теа-



„Хај-фај“ (снимил: В. Плавевски)

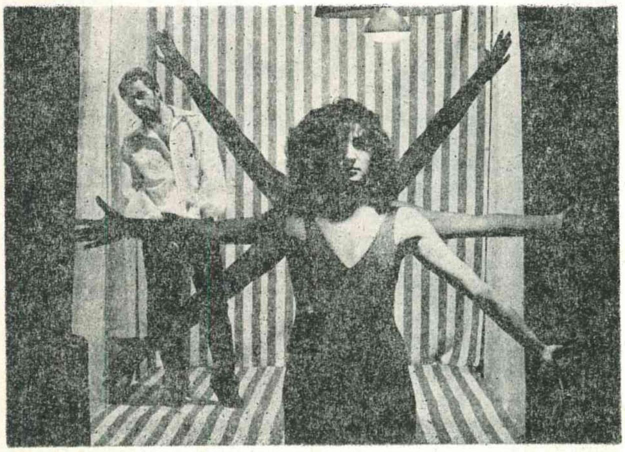


„Веселата смрт“ (снимил: В. Плавевски)

„Партија реми“ (снимил: В. Плавевски)

тарска фотографија“, која означува наместеност, вкочанетост и извештаченост на живите објекти на снимањето. На актерите, парадоксално, овие фотографии им се допаѓаат повеќе од современите типови фотографии, едноставно од причина што на нив се отчитува поснажна моментна експресивност одошто во континуираната игра. Значи, современиот фотограф-креативец почнува со својата акција снабден со колекција високочувствителни филмови, едно или подобро две тела фотоапарати и според својата визуелна концепција и соодветен избор на објективи и филтри што ги употребува и менува според своите естетски критериуми. Знаејќи ја основната концепција на претставата, режисерските барања, промената на светлото и мизансценот, фотографот-автор гради своја визуелна конструкција на претставата.

Да нагласиме дека терминот „визуелна конструкција на претставата“ има свое метафизичко толкување. Филмската претстава, било каде да седите во кино-салата, и било колкупати да ја гледате, има своја цврста, монолитна, непроменета визуелна конструкција. За една театарска претстава ова важи, единствено, ако седите постојано на едно исто место и во ист ред. Ако повеќепати ја гледате претставата од различни места, тогаш визуелно гледате други претстави. Овој аморфен визурен проблем фотографот најчесто го разрешува рутински — изнаоѓајќи ги светлосно најснажните и најинтересните моменти.



„Сомнително лице“ (снимил: В. Плавевски)

„Џон Пиплфокс“ (снимил: В. Плавевски)

Фотографирањето најдобро се прави во континуитет со претставата. Локацијата на фотографот е пред сцената, но може да навлезе и во сцената па дури и да заскита зад сцената. Овие два елемента — снимање во континуитет со претставата и пенетрација во самата претстава и зад сцената, претставуваат елемент на авторскта слобода што најчесто резултира со високи резултати. Ваквиот ангажман бара секако и фоторепортерски однос, кој често е физички многу напорен, а секако и надминување на соодветните режисерски барања. На крајот, да напоменам дека и лабораториската обработка е додатен елемент во спроведувањето на дефинитивната визуелна конструкција.

Готовите фотографии се предаваат во театарот кој со нив потоа постапува според своите критериуми и барања. Авторот за нивната понатамошна трансмисија дознава често инцидентно. Но, во овој трансмисивен, јавен, публицистички дел фотографиите имаат посебно, ретроактивно дејство кон самата претстава. Секако дека лошата авторска театарска фотографија не ѝ служи на чест и многу не ѝ помага и на најдобрата театарска претстава, туку напротив — ѝ одмогнува создавајќи кон неа предвремена аверзија и резерва. Но, би биле претерано амбициозни ако кажеме дека фотографии, квалитетни во било кој однос и перцептивни по сите критериуми на мас-медиумските концесии, побудуваат зголемено интересирање и кумулација кај гледачите доколку не се интегрално присоединети кон соодветното педигре на самата претстава и нејзините автори како и кон неоспорните уметничко-естетски дострели на самата претстава.

**Европски модерни театарски почетоци**

# Франција

Потеклото на драмската литература во Франција е религиозна. Во X век во литургиските драми се прикажувани библиски сцени, а веќе во XII век се развива и полулитургиската драма во којашто латинскиот јазик му го отстапува местото на народниот француски јазик.

Од тоа време се драмите „Игра за мудри и луди девици“ и „Игра за Адам“ коишто се сметаат за први драмски дела во францускиот театар.

Во следниот век живее и работи **Жан Бодел** којштo е автор на „Игра за Свети Никола“ со која почнуваат да се прикажуваат и училишни претстави на француски јазик.

Од XIII век потекнуваат и драмите „Игра во сенка“ 1262 година и „Игра за Робен и Мариона“ 1282, и двете од **Адам де ла Ал — Боси.** Во „Играта за Робен и Мариона“ драмското дејствие се меша со песна и игра, па всушност може да се зборува и за почетоците на комедија-балет, односно за нов вид сценска игра.

**Европски модерни театарски почетоци**

# Унгарија

Унгарските професионални театарски почетоци се поврзани со делата на Ференц Казинци, Јожеф Катона и Иштван Сечењи.

**Ференц Казинци** (1759—1831), литературен преродбеник, е мошне значаен како иницијатор на движењето за обнова на унгарскиот јазик. Сметајќи дека јазикот мора и треба да се усовршува и со преведена литература, тој сам се зафаќа со преведување на делата од Молиер, Шекспир, Гете, Шилер и Лесинг.

**Јожеф Катона** (1791—1830), кој бил покраински обвинител но и голем занесеник на сценската игра, на унгарската литература ѝ ја подарува првата историска драма „Бан Банк“ 1815 година, напишана под влијание на Шекспир.

Конечно, **Иштван Сечењи** (1791—1860) во 1837 година се јавува како основач на националниот унгарски театар, а освен тоа е и основач на унгарската академија на науките, како и на друштво за ширење на поезијата.

Режисерите за режијата

## РАДОСЛАВ ЛАЗИЌ:

## разговор со Димитар Ќостаров за уметноста на режијата

## I

# Можна е една општа теорија на режијата како уметност

**Јас, кој најмногу ја ценам критиката на режисерот, не сум — на поголемиот список режисери што ги познавам — сретнал личност која толку продорно влегува во суштината на секој трепет на делото колку Ќостаров**

**Скендер Куленовиќ**

**Димитар Ќостаров** е роден на 25 август 1912 година во селото Ичера, Бугарија. Три години студирал математика на Универзитетот во Софија, а потоа се пријавува на конкурсот за запишување на Вишата театарска школа и ја завршува 1937 година. Во тоа време активно учествува во напредното студентско движење во Софија.

Откако работел во некои театри, кон средината на 1942 година е поставен за актер во театарот во Скопје кадешто веднаш по доаѓањето се поврзува со народноослободителното движење. Во април 1944 година заминува во партизани. Како борец на III бригада е ранет за време на познатата Мајска офанзива 1944 година.

По ослободувањето е наименуван за директор на Македонскиот народен театар. Во 1949 година станува директор на Драмата на МНТ и на таа функција останува до 1957 година. Од тогаш до октомври 1977 е режисер во Драмата на МНТ. Беше редовен професор на Факултетот за музички и драмски уметности во Скопје по предметот актерска игра, а сега е во пензија. Во Македонскиот народен театар досега поставил повеќе од седумдесет дела на домашни и странски автори, класични и современи, меѓу кои и дела на македонски автори **(Васил Иљоски, Војдан Чернодрински, Коле Чашуле, Томе Арсовски).**

Петнаесетина дела има поставено на сцените на Југословенското драмско позориште, Загребачко драмско казалиште, Мостарско народно позориште, Народно позориште во Лесковац и на сцените на Албанската и Турската драма во Театарот на народностите во Скопје.

**Режирал една опера („Тоска" од Џакомо Пучини, диригент Ловро Матачиќ), еден краткометражен игран филм, радио драми, рецитали и концертни програми на поезија.**

Тој е автор на драматизацијата на „Фома" од Достоевски и на „Бели мугри" од Рацин. Ги работел сценографиите за претставите „Фома" и „На дното" од Горки. Тој е еден од основачите на Средното драмско училиште во Скопје во кое предавал актерска игра. Во Мостарското народно позориште, каде што бил чест гостин, еден е од организаторите на Студиото за школување на актери во кое предавал актерска игра (покрај Скендер Куленовиќ и Абдурахман Наметак кои ја држеа наставата по теоретските предмети).

**Димитар Ќостаров**

Добитник е на две награди на Владата на ФНРЈ (Прва за претставата „Неспокојна старост" од Рахманов и Втора за претставата „Доходно место" од А. Островски), на наградата 13 Ноември на град Скопје за претставата „Смртта на губернаторот", на наградата 11 Октомври за претставата „Фома" и наградата 11 Октомври за животно дело.

Името и делото на Димитар Ќостаров претставува околу 80 театарски режии на македонскиот, југословенскиот и светскиот репертоар. Во Енциклопедијата на Југославија за Ќостаров стои запи-

шано дека **„се истакнува со силно познавање на руските класичен репертоар и со доследно применување на реалистичната постапка во режисерската работа“.** На Костаров, како значаен режисер на современата македонска и југословенска режија, најголемо признание му припаѓа за модерното толкување на Нушиќевата комедиографија. Покрај Мата Милошевиќ, и во поново време Мирослав Беловиќ и Дејан Мијач, на Костаров му припаѓа заслугата за доследно, современо и духовито режисерско видување на Нушиќевиот театар на комиката. Неговата режија на **„Сомнително лице“ со Петре Прличко,** како капетанот Јеротие Пантиќ, зазема високо место во историјата на нашето повоено актерско играње и на нашата современа режисерска уметност. Ученик на Масалитинов (кој пак бил ученик на Станиславски), Костаров и во толкувањето на Нушиќ поаѓал од животната вистина, стремејќи се притоа кон сценската вистина, кон доживеаноста и вербата во смислата на актеровата уметност.

Препорачувајќи го Димитар Костаров на Факултетот за музички и драмски уметности, белградските режисери Огњенка Миликевиќ и Предраг Бајчетиќ истакнуваат дека станува збор за **„уметник со примерни етички доследности и човечко достоинство“,** поет на сцената и неуморен работник, педагог каков само може да се посака меѓу талентираните млади студенти на актерската игра.

Во својата уметничка зрелост, Димитар Костаров не ја напушта битката за современи сценски достигања. Тој и натаму со успех режира на нашите сцени. Непрепуштајќи им ништо на случајот и стихијата, тој навистина се залага за достоинството на режисерската уметност и за севкупното театарско создавање.

● **Познати се различни мислења за потеклото на театарот: дека театарот настанал од духот на играта, од поезијата, од музиката... Каде вас ве водат размислувањата за потеклото на миметичката уметност?**

— Човекот со својата природа, со својот развој е предопределен да се движи, да игра. Од самиот почеток на неговата историја, напоредно со основните нагони за самоодржување, за продолжување на видот, движењето и играта — како елементи на човековото живеење — ја определуваа и оправдуваа смислата на неговото постоење. Можеби оттука треба да се почне во потрагата по никулците на играта од која во текот на времето се разви и театарската игра. Кај човекот е вродена потребата за игра. Кога би се одзела можноста за играње, задоволствата во и од играта, што на илјадници различни начини го наоѓаат своето реализирање, тогаш во светот би завладеала темница, би настапило умирање, животот би станал невозможен. Како составен дел на човековата игра, заедно со неа, се раѓа и музиката и поезијата. Во почетокот веројатно постоела играта-движење за постепено со ритмиката да се соединува со музиката, со убавината на движењата и со радоста на живеење со поезијата — и така да се реализира единството на играта како посебна уметност.

● **Познатиот француски естетичар Андре Венстен во својата студија „Театарската режија и нејзината естетска положба“ разликува две значења на поимот режија: 1. Режијата опфаќа целина на материјалното и персоналното на сцената; и 2. Режијата е пренесување на напишаното дело на сцена. Како вие гледате на оваа Венстенова поделба? Дали режисерот според вас е „творецот на целината“ или „толкувач на делото“?**

— Овие две сфаќања на поимот режија, според мене, не можат лесно да се разделат. Сметам дека режијата ја опфаќа и целината на материјалното и персоналното на сцената и во исто време е пренесување на напишаното дело. Затоа овие две значења би ги посматрал како органски меѓусебно сврзани.

— Доколку пак се анализира поимот на режијата, можат да се додадат и други значења, односно определувања, дека режијата е и воспитување на актерот врз основа на напишаното дело, на пример, итн. За мене лично режисерската постапка како конкретна задача претставува пренесување на напишаното дело на сцената со сеопфатна работа и помош на актерот во единствената насока на идентификација на неговиот дух со духот на авторовото дело.

● **Дефинирајте ја режијата како уметност?**

— Да се одговори на ова прашање не е едноставно. Да се даде дефиниција во една реченица би значело да се наруши сеопфатноста на поимот на режијата. Сепак, кратко и прилично воопштено би можело да се каже дека режијата во суштина е способност да се реализира сестрана организација на сложеното уметничко дело — претставата, што би подразбирало доведување на сите елементи, што ја создаваат претставата, во оправдана внатрешна поврзаност, во единствена хармонична целина во која би било овозможено решавањето на централното прашање: на специфичен уметнички начин откривање на сето богатство на творечките можности на живиот актер.

● **Во кое време на македонскиот театар и на неговата историја се јавуваат режијата и режисерот во современото значење на зборот? Кои се првите македонски режисери?**

— Македонската театарска култура е млада. Нејзиниот почеток во смисла на современото сфаќање на театарот и режијата треба да се бара по ослободувањето, во првите повоени години. Меѓутоа, не би смееле да заборавиме дека и порано имало театарски збиднувања, врз чија основа би можеле да зборуваме за веќе формирана режисерска постапка, па дури и за режисер во денешната, современа смисла. На прво место тоа беа Јордан Хаџи Константинов-Џинот, македонски преродбеник од минатиот век, и Војдан Чернодрински кој 1894 година меѓу македонските политички емигранти во Софија ја организира првата драмска

**„Сомнително лице“, режија Д. Костаров, со Тодорка Кондова и Петре Прличко**

трупа за којашто сам пишувал драмски текстови на македонски јазик.

— По ослободувањето, бидејќи е извојувана националната слобода, создадени се услови со пресудно значење за развојот на македонската театарска уметност во Социјалистичка Република Македонија. Со тоа се создадоа можности да се појават и да дејствуваат режисери во современата смисла на тој збор.

— Меѓу првите повоени режисери во Македонија би ги споменал Тодор Николовски, Петре Прличко, Илија Милчин, Тодорка Кондова, Димче Стефановски, а меѓу нив би се спомнал и себе.

● **Кога во македонскиот театар се афирмира професијата на режисерот и кои личности се најзаслужни за развојот на македонската режија?**

— На првиот дел од прашањето веќе одговорив, а за тоа кој е најзаслужен за развојот на македонската режија, мислам дека е многу рано да се зборува сега. Сметам дека на тоа прашање ќе одговорат историчарите на театарската уметност кај нас кои еден ден ќе можат поисцрпно, пообразложно и со потребно отстојание да кажат кој и поради што е меѓу најзаслужните.

● **Какви биле општественото значење и улогата на режисерот во времињата кога активно сте учествувале во режисерското творештво на македонскиот театар? Какви се положбата на режијата и на режисерот во современиот македонски театар денес?**

— Македонскиот народен театар е создаден под исклучително интересни и поволни услови, под закрилата на самата Револуција. Во првите денови по ослободувањето на Скопје, беше формиран првиот драмски ансамбл на Македонскиот народен театар. Во тие мигови улогата на режисерот без сомнение беше значајна. Пред сè како организатор, но и продолжувач на онаа краткотрајна, повремена, но не и занемарлива традиција од деновите на Народноослободителната војна во кои ентузијазмот и потребата за настапување од агитациона и културно-просветна природа ги градеа суштината на уметничката организација и активното општествено вклучување на повоениот театар. Македонскиот народен театар набрзо по ослободувањето стана место коешто, освен театарските работници, почна да ги собира и луѓето кои на ралзични начини учествуваа или беа ангажирани во културните збиднувања на градот и Републиката. Поради тоа Македонскиот театар во тој период имаше не мало општествено значење, па режисерското активно учество во неговата работа, односно улогата на режисерот беа мошне одговорни.

— Што се однесува до вториот дел на прашањето, сметам дека ние режисерите, по својата положба, уште сме далеку од она што би требало да бидеме во театарската уметност во целина. Режијата, како и положбата на режисерот во културниот, духовниот развој на еден народ и нација, на едно јазично подрачје, претставуваат категории и состојби што не можат да се добијат како подарок или да се порачаат од некого. Тие мора трпеливо да се создаваат, негуваат и штитат, а својата општествена позиција мора сами да ја освојуваат со создавање на квалитетни, интересни претстави и со задоволувањето на природната љубопитност и духовната жед и потреба на современиот гледач. Поради тоа пробивањето на режијата како призната дејност со соодветно уметничко и општествено признание денес е прилично сложено, макотрпно и неизвесно, макарштo едно движење напред особено со појавата на младите режисери може да се воочи. И тие се, по моето уверување, уште далеку од местата што би требало да ги имаат.

● **Кои називи и термини во Македонија се употребуваат за означување на режијата, режисерот, директорот на театар, за директорот на драма итн?**

— Како и во другите републики, и во Македонија се употребуваат истите термини: за режијата — режија, за режисерот — режисер, за директор на театар — директор на театар или управител, за директор на драма — директор на драма итн.

● **Со оглед на тоа дека сте биле управител на театар, или директор на драма и во исто време режисер на Македонскиот народен театар, какво е вашето искуство за тие важни функции во театарот споени во една личност? Дали на режисерот му е неопходна „управна власт“ да би можел авторитетно да ги реализира своите уметнички режисерски идеи и планови?**

— Еден театар да го оправда своето постоење, односно да си обезбеди уметничко, морално и општествено право на својата егзистенција, тој мора да создава добри, привлечни и за широката публика пристапни претстави. За то потрајно да се реализира (од моето долгогодишно негативно искуство знам) потребно е во театарот да се обезбедат сите услови за одржување на редовни, со посебна уметничка организација и грижа, творечки репетиции, односно проби. Кога зборувам за условите, тогаш мислам на севкупната организација на театарската куќа, почнувајќи од раководството кое, освен организаторските и раководните способности, би морало да има и длабоки познавања на театарската уметност во суштина. Во нашата секојдневна практика, ние театарските работници често сме во таква ситуација во која управите на театрите, па и самоуправните органи, се одделени, би рекол изолирани од уметничките проблеми. И тоа на таков начин што практично не чувствуваат ни потреба за создавање на таква атмосфера во театарот во која би било единствено можно раѓање и созревање на вистински уметнички претстави. Причините за таквата состојба и за односите се кријат најверојатно во чиновничко-бирократските односи што се веќе одомаќени во некои наши театари, односно во кои се задушува секакво вистинско уметничко творење и нашиот труд се претвора во рутина, во обичен занает. За тоа да се надминува, треба и управата и самоуправните органи и режисерот да го водат театарот, односно организацијата на претставата поаѓајќи од исти уметнички позиции.

— На режисерот не му е потребна „управна власт“. Не му е потребна никаква и од никого наметната власт за да може да создава современо потребни уметнички дела—претстави. За такво нешто потребно е единственото сфаќање на суштината на театарот и во уметничкото и во организационото и во техничкото и во административното раководење. Потребен е единствен колектив кој ќе ги прифати и доследно ќе ги спроведува единствените уметнички ставови и критериуми во клучните проблеми за театарот: во кадровската политика, во утврдувањето и спроведувањето на идејата—цел на театарот и уметничката метода на работата во правењето на репертоарски план, во оценувањето на творечкиот развој на актерите и театарот во целина итн. итн.

● **Колку вие како режисер сте можеле да влијаете врз формирањето на репертоарот? Се чини дека токму вие со своите режии од југословенскиот и светскиот репертоар (Нушиќ, Цанкар, Станковиќ, Шекспир, Молиер, Островски, Чехов, Ибзен итн.) сте придонесувале за вклучување на македонекиот театар во еден поширок театарски план, а со самото тоа и македонската режија ја приближувавте кон југословенските и европските рамки. Изнесете го своето искуство на режисер во фор-**

**мирањето на репертоарот со оглед на фактот што изборот е еден од пресудните фактори во секое творештво, а посебно во уметноста на режијата?**

— Од првите денови на формирањето на слободен македонски театар во повоениот период во Скопје активно учествував, страсно и со романтичен занес (роден во текот на Револуцијата) во составувањето и реализирањето на неговата уметничка програма. Учествував во собирањето на младите заинтересирани луѓе за театарската уметност, се обидував да пронајдам таков начин на работа којшто би опфаќал образование и воспитување на младиот кадар, а со цел на формирање на определени и потребни етички и естетски ставови и принципи. На тој начин учествував во изградбата на таков стил и начин на уметничка работа којашто одговараше или се приближуваше кон современите трагања на театарот во тоа време. Целиот тој процес на уметничко утврдување и созревање на младиот драмски колектив на Македонскиот народен театар се одвиваше релативно брзо и успешно, меѓу другото и затоа што во неговиот репертоар постапно наоѓаа место и делата на големите светски класици, како и на нашите не помалку значајни драмски автори. Со избор на дела од такви автори какви што се **Шекспир, Молиер, Чехов, Ибзен, Нушиќ, Станковиќ, Цанкар, Иљоски, Чашуле** и други, се стремев кон создавање на токму таков репертоар на младиот театар во Скопје. Изборот на делата не го правев секогаш по својот личен, интимен афинитет спрема определен автор, односно спрема неговото дело, па не може да се каже дека на ист начин сум учествувал во прифаќањето на секое дело од репертоарот.

— По моето длабоко уверување еден театар не е во секој миг на своето постоење и развој во состојба да реализира секаков проект и со него да постигнува уметнички и општествено оправдан резултат. Чувствувањето на пулсот на уметничката позиција, нивото на зрелоста на еден драмски колектив и објективната оцена на творечките можности на неговите членови би морале да бидат основни показатели што треба да се стави на репертоар. Денес, по толку години поминати на сцена, сосема сум сигурен дека еден од најбитните услови за раѓање на уметничка, зрела претстава е високата свест на луѓето за вистинските творечки можности на сопствениот колектив, односно на неговите членови. Секогаш кога луѓето се раководат со други критериуми и интереси, тогаш театарот и проектите што ги реализира се осудени на пропаст.

— Во почетокот на работата на Македонскиот народен театар ми се чини успеавме да одиме по таа линија при формирањето на репертоарот и може да се каже дека делата на големите автори не изостануваа. Ги игравме оние дела на светските класици за кои верувавме дека имаме доволно сили да се впуштаме во ризикот на нивното поставување на сцената. Младоста и ентузијазмот правеа често да го постигнеме и она што на прв поглед изгледаше невозможно.

● **Објаснете го своето сфаќање на двократната улога на актерот и режисерот во иста личност. Кои се предностите, а кои недостатоците на тој дуализам во една уметничка личност доколку се прифати гледиштето дека актерската игра и режијата се автономни уметности, но во мошне длабока меѓусебна зависност? Дали сте играле во претстави што сте ги режирале?**

— Во различни фази на режирање на една претстава, на режисерот му се потребни определени отстојанија во однос на она што го работи со цел своето дело да го согледа од повеќе страни и да може да оди натаму. Актерот, кој игра во претставата, особено кој ја игра главната улога, а во исто време е и режисер на претставата си ја одзема таа можност, губејќи така еден од основните услови за вистинска уметничка контрола и самокритика. Поради тоа сметам дека една, на таков начин двократна улога актер-режисер не дава секогаш добри уметнички резултати. Секако, постојат исклучоци, односно ситуации во кои режисерот оправдано, а свесен за последиците, ја прифаќа двојната улога сакајќи со тоа нешто да испита, да проба, а постојат и големи актери-режисери на кои оваа моја забелешка не би можела да се однесува. Во мојата практика мошне ретко, и тоа на самиот почеток од својата режисерска работа, сум играл во претстави што сум ги режирал.

● **Како гледате на доминацијата на режисерот во театарот на XX век? Што е за вас режисерски театар?**

— Терминот „режисерски театар" во најмала рака за мене е нејасен. Мислам дека тука постојат и терминолошки недоразбирања. Ако сепак се зборува за „режисерски театар", мислам дека тој термин има привремен карактер, би рекол дека зборува за определено помодарство, дека е далеку од тоа да ја изразува суштината на промените во театарот или да означува една трајна состојба на нештата. Во тој контекст гледам и на прашањето за доминацијата на режисерот во дваесеттиот век.

— Учеството на режисерот во формирањето на една претстава е битно — тоа слабеело или јакнело во разни времиња во врска со постојната организација на театарот — но во самото јадро на театарскиот чин, игра, во допирот со гледачите постоел и постои секогаш само актерот, неговиот дух, неговото срце, неговиот талент. Претстава во која се гледа само режисерот, додека актерот е наполно безимен, речиси избришан, само „употребен" да трча, скока, вика, а во неговата душа во исто време владее збунетост, недоверба или хаос, е претстава којашто, по мое мислење, не може да се нарече „режисерски театар". Затоа и сметам дека тоа е привремен термин што се однесува на една моментна состојба во театарот, па не верувам дека ќе остане како траен белег во развојот на театарот. Сепак, треба да се истакне дека зад тој термин некогаш се скриваат шпекулации со кои се прават обиди да се оправда постоењето на разни јалови, блеф „режисерски" претстави. Во нивното препознавање, театарската критика има не мала уметничка и општествена задача.

— Според моето мислење, дури и за театарот на Меерхолд, за Вахтанговиот театар, за театарот на Брехт, Брук и Товстоногов не е најпрецизно да се каже дека се „режисерски театри". Тоа всушност се театри на надарени актери, на компактен и единствен актерски ансамбл, во чии претстави актерот е поставен во извонредно верна и среќна сценска позиција, театри во кои споменатите големи режисери ги откриваат сите димензии на актеровата индивидуалност.

● **Како режисер, на сцената на Македонскиот народен театар сте поставиле повеќе дела на Шекспир, Молиер, Островски, Чехов... Какво е вашето искуство во режирањето на класичните дела за современата сцена?**

— Моето досегашно искуство во режирањето на класичните и современите дела ми зборува дека јас никогаш, особено во работата со актерите, не сум определувал, ниту сум се раководел со однапред смислен став или стил — за класични дела еден стил, за современи друг и слично. Во своето настојување да го откријам, одгатнам современото значење на еден драмски текст, јас никогаш драмите не сум ги делел на класични или

**Д. Ќостаров со актерската екипа на „Протекција"**

современи. Во својата режисерска практика, кога, уште далеку од средбата со актерите, сум приоѓал на едно дело, јас сум се обидувал, читајќи го, да ја почувствувам и ја разберам, пред сè, неговата содржинска страна. Прво би се задржал на приказната, што се случило, а потоа постапно би откривал што навистина се случувало. Тогаш, по тоа, би почнал да ја делам приказната на делови, на мали настани, ситуации во што пократко траење, обидувајќи се да најдам подлабока содржина скриена во нив и нивната логична поврзаност. Така би успеал да откријам, одблизу да ги согледам и прилично јасно да ги видам карактерните црти и бои на одделни ликови, непосредните учесници во тие настани. По тоа, би се стремел да ги откријам, не приближно туку што е можно попрецизно и дефинитивно, самите мотиви на нивните постапки, силата и интензитетот на страста со која тие се насочуваат кон целите што си ги поставуваат итн. Така постапно, речиси сосема природно, би почнал да ги чувствувам, допирам оние подводни важни струења на идејата што авторот ги проткајувал во своите кажувања. По тоа настапува состојба во која ги проверувам моите „откритија" со потрага по усогласувањето на уметничката и општествената оправданост на поставувањето на делото со она што во него го „открив" и го засакав.

— Во текот на целиот тој пат и потрага би се раѓало зрно, јадро, од кое би поаѓал и кон кое би се придржувал без прекин за време на работењето на претставата. Шекспир, Чехов, Островски, Молиер создадоа совршени драмски композиции, такви коишто на режисерот му даваат извонредна можност да ја следи и да ја открива токму таа постапност, законитоста на раѓањето на зрното, на идејата. Откривајќи ги за себе, јас како режисер, страсно и со целото свое умеење, се обидувам да го „заразам" и „маѓепсам" актерот-творец во процесот на создавањето на претставата.

**● Како вие како режисер го читате драмското дело? Објаснете ја својата подготвителна работа на една режија?**

— Кон одговорот на претходното прашање би го додал уште ова: додека го читам делото, наше или странско, на автор што ми е познат, се обидувам — а тоа не ми оди секогаш лесно — во мигот на новата средба со него, да заборавам буквално сè што знам за него. Настојувам притоа да создадам, колку што тоа е можно, нова претстава за него. Се обидувам да останам на само со неговиот „гол" текст. И сè што на таков начин влегува во мојата свест, било да станува збор за ситуации, идеи или ликови, неуморно го „филтрирам" низ целото мое животно и уметничко искуство, сè додека не поверувам и наполно не се убедам во неговата законитост, во неговото вистинско постоење. Во тој момент можеби се раѓа и мојата љубов кон авторот.

**● За режисерот се вели дека е идеална публика, но тој е и првиот критичар на своето дело — каква е релацијата меѓу режисерот и публиката, за вас? Дали, режирајќи, имате во вид — без прекин — за која и каква публика режирате?**

— Кога на улица запираме човек, воспитаноста ни наложува да му се извиниме што го вознемируваме, што му го свртуваме неговото внимание кон нас, кога, можеби, тој за тоа не е потполно расположен.

— Се поставува прашањето дали јас имам (и сите ние заедно) право со своите плакати и со целата своја пропаганда масовно да ги запирам лу-

ѓето и секоја вечер да ги задржувам, да одземам време на еден аудиториум од 200, 300 и повеќе луѓе и да им се наметнувам себе, своите идеи, сфаќања и ставови. Со кои средства можеме и треба да го избориме тоа право, а да не заборавиме да „се извиниме", односно уметнички да се оправдаме и да го заштитиме тоа свое право, таа привилегија. Усогласувањето на чувството за одговорност на режисерот пред гледачот со сознанието за привилегираноста на сопствената позиција (бидејќи, кој е уште во ситуација, освен актерот, два часа секоја вечер да се изложува и наметнува себе и своите чувства пред така голем и добронамерен аудиториум каков што е театарската публика!) мислам дека е појдовна точка во заземањето на правилниот став, не само спрема публиката, туку и спрема сопствената работа. Развивањето на чувството за одговорност пред гледачот константно го стимулира театарскиот уметник во неговиот стремеж низ акција, мечтаење и труд да се обидува да ја достигнува животната и уметничката вистина. Додека работам врз една претстава, се обидувам да ја почувствувам публиката зад себе, да го почувствувам здивот на живиот гледач. Секако, во границите на моите можности, настојувам да се соживеам со него, со неговите потреби, очекувања.

● **Што ве определи да режирате? Зошто луѓето воопшто режираат?**

— Моето интересирање за режијата, моето занимавање со неа ако така можам да кажам, потекнува уште од времето на мојата рана младост, кога во своето родно место, за време на летниот распуст, сум раководел со аматерски драмски групи. Како точно дошло до тоа и што ме турнало кон тоа, денес не би можел да објаснам. Единствено на што живо се сеќавам е сериозноста со која ѝ приоѓав на работата, она чувство на непомирливост спрема и најмалата ситница во која би согледал опасност од нарушување на хармонијата и работата, потребни за одвивање на колективна работа, се разбира онака како што јас тогаш сум замислувал. Кој знае, можеби тоа чувство за ред што човекот го носи во себе, таа постојана потреба од сите регистрирани податоци, сознанија и искуства да создаде некаков организиран „простор" во кој би се движел посигурно, послободно... потреба којашто го движи постојано нешто да поправа, додава... можеби токму сето тоа заедно го тера човекот да режира. Има тука секако и потреба да се испитаат и сопствените ставови, потребата да се влијае врз луѓето, дури и да се владее со нив итн.

— Кога се формираше Драмата на Македонскиот народен театар, јас веќе ја бев завршил актерската школа и неколку години работев како професионален актер. На моето конечно определување за режијата, покрај објективните потреби на тоа време за режисерски кадар, влијаеше и тоа што веќе подолго време чувствував во себе некој немир и често незадоволство од сето она што се случуваше на сцената, што тогашниот театар го нудеше... Имаше неверојатно многу шаблонизирани претстави, изработени по некои однапред подготвени образоци... во кои царуваа несериозноста и лагата... Можеби моето определување за режијата беше токму резултат на тој револт против тој застарен и во суштината длабоко безидеен театар.

— Зошто луѓето воопшто режираат? Ако прифатиме дека во човекот постои длабоко всадена потреба за средување, за хармонија, се случува тој според околностите да биде присилен во определен миг да побара неодложна реализација на таа своја потреба на еден поширок план. Ми се чини дека човек мора во себе да носи некое незадоволство и немир, желба за нешто подобро и поубаво за да се определи да создава живот на сцена. Она што јас како режисер настојувам да го остварам со сценска игра, тоа сум го доживувал како раѓање на некој нов живот, со светли, определени перспективи... Со средствата на уметноста човекот го проучува, го продлабочува, го осознава сопствениот живот, го осмислува...

● **Која е главната задача на режисерот и која е смислата на режијата како уметност?**

— Кога ќе прифати режија на едно драмско дело, пред режисерот стојат многу задачи. Режисерот треба **„точно да го прочита"** авторот. Тоа вистинско читање може понекогаш да трае долго, дури и со години. Во тоа тој треба прецизно и одговорно да го определи својот етички и естетски став и однос спрема авторот, неговите побуди, светот на неговите мисли и идеи. Став и однос не само за новинарски колони, за реклама, туку за жива и конкретна акција.

— Режисерот треба добро, тивко и точно да се ориентира во средината во која треба да постави претстава, да го познава и чувствува начинот на животот на луѓето со кои ќе работи, нивниот менталитет, образованието, културата, талентот, нивните навики и меѓусебни односи итн.

**— Пред режисерот стои задача правилно и мудро да ги избере, со што е можно помалку компромиси, главните носители на идејата на претставата — актерите, како и другите соработници и учесници во нејзиното реализирање.**

— Задача на режисерот е обмисленоста и упорноста во создавањето на вистинска атмосфера за творечка работа, атмосфера на заемна доверба и толерантност, како и да поведе неизбежна борба против сите појави на суета, цинизам или малограѓански скептицизам, што често се среќаваат во практичната работа. Со други зборови, режисерот мора секоја проба да ја почне потполно подготвен и во уметнички и во организационен поглед. На репетициите режисерот не смее да блефира, да „брилјира", да ја истакнува својата „непогрешлива" личност, да ја убива самодовербата на актерот кој, особено на првите проби, носи во себе многу несигурности, разочарувања и маки. На актерот му е потребна вистинска ненаметната помош, потребни му се самодоверба и мир, а сето тоа режисерот треба, без себеистакнување, да му го осигури, однесувајќи се спрема него како другар и негов помошник. Задача на режисерот е во својата методолошка постапка, непридржувајќи се стегнато за било какви а инаку важечки закони и норми на уметничкото творештво, да почувствува и открие во душата и телото на актерот скриени квалитети и особености и без прекин органски да ги „внесува" во карактерот на бараниот сценски лик. Задача на режисерот е така да ја осмисли и води својата режисерска работа за како краен резултат да дојде претставата како колективна целина, привлечна, низ која актерот повторно ќе го засака својот уметнички труд и кој во претставата сака и секогаш ита да игра.

— Која од сите овие задачи треба да го заземе главното место во сложениот творечки процес во работата на еден режисер, веројатно зависи од времето и местото, од моментно постојните услови до општата културна клима во која е решено претставата да се прави и која треба да биде уметнички показател на културниот растеж на една средина. Тука некаде и на овој план може да се насети и смислата на режијата како уметност.

● **Сетете се на своите први режии и на своите позрели режисерски постановки. Во кои дела најдобро сте можеле да ги реализирате своите режисерски мисли?**

— Сеќавањата на моите први режисерски задачи достигнуваат во далечното минато, во моите средношколски денови. Тие се веќе доста избледени, но сепак знам дека во тие неколку режии крајно наивна и едноставна беше процената на животните факти, поради разбирливиот недостиг на животно и уметничко искуство.

— Што се однесува до вториот дел на прашањето, ми се чини дека секое дело што го режирам е токму најуспешниот и најплоден авторов материјал со кој можам да ги реализирам моите режисерски мисли и трагања. Тоа е мошне субјективно чувство, но мене некако емоционално ми е потребно во работата. Тогаш воопшто не се занимавам со споредување на два автора или на две дела од ист автор. Во процесот на интимното запознавање со едно дело јас во толкава мера се вљубувам во авторот што можам да кажам дека токму тој ми дава најпотполни можности за откривање баш на моите идеи, сфаќања, мисли...

— Од својата долгогодишна режисерска практика во работата со актерите носам чувство што не ме лаже, ми се чини, дека речиси секогаш сум успевал да создадам прилично добар контакт со актерите, како и со сите луѓе задолжени за организирање на претстава. Многу се залагав, борејќи се често со не мали тешкотии, да воспоставам и потрајно да ја одржам вистинската работна атмосфера на пробите. Мислам дека е мал бројот на оние актери коишто не сум успеал да ги вклучам, да ги заразам, да ги придобијам... беа малкумина и секогаш имаше многу конкретни причини зошто е тоа така. Тие во тоа време главно беа преокупирани со некои други за нив поважни проблеми отколку што беа заедничките задачи, или беа премногу вљубени во себе, незадоволни, лути поради некого или нешто, што мене не секогаш ми било сосема јасно итн. Меѓутоа, мнозинството актери секогаш беше подготвено за нови, интересни задачи и потфати, за кои се изразуваше готовност и волја да бидат реализирани докрај.

● **Какво е вашето мислење и искуство за интермедијалната режија — театар, филм, радио, телевизија — во една режисерска личност какви во светот се Велс, Оливие, Брук, Бергман, а кај нас, на пример, Бора Драшковиќ? Изнесете го својот став за сличностите и разликите. Дали режијата е единствен уметнички феномен во различните видови на остварувања? Зошто не сте се занимавале со филмска режија? Дали режирате за радио и телевизија? Изнесете го својот поглед на режијата во овие медиуми. Што за вас е пресудно во театарската режија?**

— Мислам дека веќе ја пропуштив можноста да се занимавам со филмот и тоа затоа што секогаш сум чувствувал извесна несигурност и неснаоѓање на тоа работно поле. Можеби најмногу поради чувството на немоќ да прифатам во продуцентската практика веќе утврдени методи за подготовка и работа на создавање на еден филм. Имено, целата таа, да ја наречам подготвителна, фаза — по она како е замислена и како се спроведува — е во спротивност со она што јас го работам и за што се залагам при создавањето на една театарска претстава. Мое мислење е дека вистинска работа со актери на филмот најчесто не постои. Таму каде што таа работа се најавува и сепак обавува, тоа се прави во мошне кратко, строго ограничено, време, а често се врши и формално, површно и со несигурни резултати. Не е поинаку ни со телевизијата. Постои сфаќање дека е доволно режисерот да формира и кратко да ја изнесе својата замисла, а искусниот и талентиран актер сето тоа со знаење и вдахновено да го одигра. Потоа, на режисерот му останува да го направи конечното обликување со монтажа, озвучување итн.

— Морам да признам дека јас не сум се оспособил за таков вид работа и, со текот на времето, сè повеќе чувствувам дека работата на филмот и телевизијата за мене би била експеримент што, со оглед на тоа што длабоко сум „згазнал" во театарската работа, би претставувал голема неизвесност и не би имал смисол. Според тоа, разликите коишто постојат и коишто се, всушност, од организационо-техничка природа — но затоа не се помалку битни — секогаш го попречуваа моето моментно раѓање на желбата да се занимавам со филмска и телевизиска режија.

— Меѓутоа, свесен сум и на тоа дека практиката на други режисери, особено на млади театарски режисери, покажува дека тој проблем на разликите во работата може да се реши и дека тие го решаваат. Примерите на Питер Брук, Оливие, Бергман, Бора Драшковиќ и на други тоа најдобро го потврдуваат.

● **Како гледате на мултимедијалната режија кога се комбинираат различни режисерски и изразни медиуми во една целина (театар, филм, радио, телевизија)? Латерна магика, на пример, својот израз го комбинира токму врз мешањето на медиумите. Дали е тоа режија за која сте размислувале како една од идните уметности на режијата?**

— Во практичната реализација на своите режисерски замисли за материјалното, композиционото обликување на претставата, барав, избирав и употребував такви сценски изразни медиуми, такви сценски средства за кои сум мислел дека можат да создадат најповолни услови за раѓање и зачувување на верното сценско самочувство на актерот. Избирав и се определував за такви медиуми што органски и ненаметливо би му помогнале на актерот во остварувањето на неговата главна уметничка идеја — цел. Според мене, сите режисерски потфати се добри доколку му даваат доволно сценски животен простор на актерот-творец, доколку му помагаат во развивањето на неговата фантазија, волја и насоченост. По мене, сите медиуми можат да се употребуваат под услов да ѝ служат на единствената уметничка цел на претставата.

— Уметничките недоразбирања и уметничката јаловост се случуваат кога „медиумите" како изразни средства почнуваат да живеат сами за себе, кога се претвораат во цел за себе, во гола атракција, фрлајќи ја в сенка живата мисла, идејата, вистинската уметничка оправданост на претставата.

— Режисерската уметност би требало да се стреми кон сè понови уметнички форми и средства за театарската уметност да биде не само поатрактивна, туку и потрајна во својата севкупност.

● **Опишете ги својот најубав режисерски миг и најтешкиот проблем што сте го имале како режисер во своето творештво?**

— Секоја успешно организирана и содржински чисто изведена проба предизвикувала кај мене чувство на радост, мир и спокојство. А секоја премиерна претстава, често и не само премиерната, најчесто кај мене предизвикувала чувство на неизвесност, неспокојство, страв и мачна несигурност. Во овие случаи, вистинската радост речиси ја немало или била многу ретка.

— Во работата со актерите често доаѓа до тешки ситуации, некогаш се јавуваат недоразбирања, моментни несогодби, забуни. Секогаш сум сметал и чувствувал дека тешкотиите имаат минлив карактер и дека се секундарни и лесно променливи

лошите состојби и распололожби коишто во творечката температура на добро организираната проба и подоцна во средбата со гледачот, согоруваат, исчезнуваат без да остават трага врз добиеното уметничко сознание и созревање.

— Најтежок проблем во мојата режисерска работа е неможноста да се прекине работата на една претстава, да се запре и самата претстава кога недвојбено се почувствува, согледа и утврди дека подготвувањето на претставата не успева, дека не може да се добие уметнички резултат поради било какви причини. Таква можност во нашиот театарски живот практично не постои — штом една претстава почнува да се подготвува, таа мора да дојде и до публиката. Зошто? Каква е тоа уметничка и општествена логика? Може ли и мора ли секое замислено уметничко дело тоа и да стане? Има ли творецот право да пресуди за вредноста на своето дело? Тоа се противречностите на театарската уметност како колективен процес на создавање, со сите познати специфичности и услови под кои оваа наша работа се одвива. Мене сето тоа ми е јасно, па сепак како режисер таквата состојба и таквата практика ме мачи, спречува и често обесхрабрува.

**● Кои драмски автори со најголемо задоволство сте ги режирале и зошто?**

— Можам да кажам дека со радост сум ги режирал делата на оние драмски автори (класични или современи) кои, по мојата оцена во дадениот момент (мошне е важен токму збирот на сите околности што влијаат врз изборот) ми нудеа најдобри услови и можности за педагошка работа со актерите, пред сè на линијата на барање на што пополна животна вистина и на борбата против сценските шаблони и лаги. Ме привлекуваа авторите кои со нивниот талент за откривање на животот ме водеа во самиот негов порој, во вистинските социјални проблеми на современиот човек. Со други зборови, со задоволство сум ги режирал оние дела коишто, уште при првиот контакт со нив, будеа и воскреснуваа во мене асоцијации, мисли и идеи што веднаш сум ги препознавал и прифаќал како свои, коишто ме исполнуваа со познат творечки немир. Не би можел да одделувам автори што најмногу ги сакам. Сметам дека ми е најмил и дека е најголем, најважен авторот на делото што моментно го режирам.

**● Која е основната стилска карактеристика на вашите режии и кон што вие како режисер сте се стремеле? Во што сте ја наоѓале пораката во вашето режисерско дело? Што за вас претставувала основната идеја на претставата во вашите режии?**

— Мојата режисерска работа никогаш, ни порано па ни сега, не подразбирала правење, режирање на претстава од определен стил. Напротив, на „стилот“ на моите претстави никогаш не сум мислел ниту сега би можел да кажам во каков стил биле моите претстави. Секогаш сум настојувал да ја следам авторовата мисла којашто ми била појдовна основа во работата, а притоа да можам исклучително внимание да ѝ посветам на личноста на актерот. Кога размислувам за тоа, ми се чини дека сè што се раѓало во текот на работата во мене, сè она за што сум мечтаел, сè она што сум го доживувал како исклучливо мое чувство, ставот дека сето тоа во средбата со актерот постапно почнува да исчезнува, го губи она лично, строг мој белег, прераснувајќи, добивајќи боја, тон на актеровата индивидуалност, за на крај да се претвори во —грубо кажано — заеднички продукт на работата. Со тоа, сето она што се случувало тука пред мене постапно би престанувало да биде мое а би станувало индивидуално актерово живеење на сцената. Со еден збор, во сите мои режии од пресудно значење за мене самиот беше работата со актерот низ којашто настојував да продрам и да ја откријам вистинската состојба на неговите творечки способности. Се обидував да дојдам до тој податок, трагајќи по најкратките и најфините патишта на актеровите интимни и длабоко скриени доживувања со цел најлесно да го придобијам и „заразам“, со цел најлесно да ги раздвижам неговата волја и желба за вистинска творечка работа.

— Ова успеав да го реализирам само на пробите на кои надвладуваше онаа ненаметлива атмосфера на заемна доверба, отвореност, доброволност така неопходна за раѓање на вистинско колективно интересирање, неопходна за насочување на сеопфатно внимание кон единствената заедничка цел. Никогаш не сум си поставил задача да направам ефектна претстава, никогаш однапред не сум размислувал така. Тоа ми изгледа по малку како да сум решил да бидам среќен, па ете среќен сум. Кога во рацете земам текст, прилично тешко и бавно доаѓам до она што е неговиот вистински мотив, силата, мислам тука на самата суштина, на авторовата тајна, настојувам да ја доловам, да ја откријам, не по некаков шаблон, туку со разбирање, „откопување“ на она авторово благо што длабоко е скриено под пластовите на голиот текст, и доколку сум имал среќа тоа да го достигнам, тогаш брзам да најдам луѓе-актери кои доброволно би пошле по мене заедно до крај тоа да го одгатнеме, осознаеме. Еве, да кажеме, Нушиќевата „Госпоѓа министерка“. Во сите учебници и стручни анализи вистинската малограѓанка Живка по среќни или несреќни околности еден убав ден станува госпоѓа министерка. Целата нејзина приказна би можела да биде шега, гротеска, комедија, но постои основен мотив што ја движи, оправдува, што дури и ја прави смешна, којшто се скрива во секоја сцена. Кој е тој мотив? Живка, здрава, спонтана, нормална жена, како госпоѓа министерка ја губи својата рамнотежа. Таа ги менува куќата, фустаните, златните заби, пајтони, склучува познанства итн., со еден збор го менува сиот начин на живот, но во исто време длабоко во себе инстинктивно чувствува дека можеби не е баш дорасната на таа улога, дека во сето она што го работи може да биде и смешна (што таа со својот вроден инстинкт и чувствување на животот го насира), а тоа е она најлошото што можело да ѝ се случи.

— Затоа на сцената стапуваат Нинковиќ, златниот заб, преуредувањето на куќата..., потоа тука е и крајот кога таа конечно и го доживува тој страв, којшто цело време ја следи, и кога вели: **„А вие, зошто вие се смеете?“**. Значи, онаа сеопфатна идеја — водач на целото Живкино однесување е — не смеам да бидам смешна ни по каква цена! И сето што таа планира да го направи или веќе го прави, бојосано е со таа постојана изгоржелба, настојување да биде вистинска министерка. Нејзината вкупна активност на сцената е проткаена со таа единствена мисла — да не се биде, да не се направи смешна, како пијанец кој се обидува на секој начин да го скрие своето пијанство, обидувајќи се да ја одржи рамнотежата во одењето. Тоа, како таа се обидува да го докаже своето право на министерување, како ја одржува својата рамнотежа и како со сите сили настојува да ја спречи дури и помислата дека е смешна, би можело да биде јадрото, зрното на Нушиќевата „Госпоѓа министерка“.

— Сето ова, секако, би требало да се смести во широка гротескна и атрактивна сценска форма. Да се убеди колективот, одделните актери во нужноста и исправноста на трагањето по тоа уметни-

чко јадро, зрно, како да се пристапи кон неговото материјално реализирање, тоа би можел да го земам како почеток на мојата режисерска порака. Малку пошироко: тоа би се однесувало на моето залагање за театар длабоко социјален, животно убедлив, атрактивен, значаен и потребен на денешниот човек.

**Опишете ја својата режисерска метода.**

— Досега не сум имал прилика себе да си поставувам такво прашање ниту пак да се замислувам над одговорот. Веројатно е дека и јас имам некаква метода, некаква постапност во работата врз еден текст. Но, дали моето субјективно чувство спрема определен автор, карактерот и „каприцот" на моето однесување во брзањето и радоста, во неспокојството и стравот при создавањето на претставата, може да се вклопи во еден систем на работа што би го достигнувал оној степен на научно сознание за да може да претставува метода, јас тоа не го знам. Можеби полесно и пообјективно на ова прашање би можеле да одговорат моите соработници, особено актерите, со кои сум работел во изминатите три децении во многу театри.

— Во работата со актерите настојувам, преку анализа на физичките дејности, заеднички и колективни да одгатнеме, процениме што навистина се случува во секој и најмал од многубројните настани од кои едно драмско дело е компонирано. Она што го откривме во однесувањето на ликот, веднаш на самото место се обидуваме да го пробаме, не со ум, туку физички, со телото на актерот. Така пробата, задржувањето на репетицијата „на маса", се скратува и ненаметливо минува на активна „физичка" анализа на настаните во импровизираниот мизансценски простор. На тој начин, мизансценскиот нацрт, иако работен и лансиран од режисерот, во своето дефинитивно утврдување треба да се покаже како резултат на волјата на самиот актер, како негова органска потреба за вистинската сценска егзистенција.

— Во работата со актерите се трудам да создадам такви услови во кои тие ќе можат најсигурно да ги користат своите вродени и природни особини и квалитети, во кои тие ќе веруваат дека она што го постигнале е резултат на нивните лични сфаќања, желби и стремежи, а притоа мене како режисер и инспиратор на нивната волја незабележливо да ме заборават. Во заедничката работа со актерите значајна етапа е барањето на основниот мотив, јадрото, смислата на претставата, нејзината насоченост, она што емоционално, рационално и физички нѐ здружува и мобилизира на акција итн. По последната и решавачката етапа во работата, прикажувањето пред публиката, има уште многу предвидени и непредвидени нешта и настани. За мене секогаш било најважно за секоја репетиција да се создаде жива и топла, свечена и радосна работна атмосфера во која актерот по природен пат секогаш би го потврдувал уважувањето на самиот себе и секогаш би изнаоѓал смисол и љубов за својата актерска професија.

**Изнесете ја својата режисерска поетика со која сте пристапувале кон режирањето на Шекспировите дела. Објаснете ги своите концепти за режирањето на Шекспир?**

— Кога сум имал услови, секогаш со радост сум прифаќал да го режирам Шекспир, и тоа било

Сцена од „Галеб"

кое негово дело. Не е дека не сум се плашел. Стравував од него, но постојано и бев опчинет со него. Тој несетливо те примамува со една прекрасна срочена фабула, те заробува во некаква волшебна бајка и тука, со силата на вистински маг, виртуозно ги менува настаните еден по еден, човечките судбини, раѓањето и паѓањето — човек има чувство дека сето тоа е некако нереално, апстракција, апсурдно а во исто време совршено можно, живото оправдано и логично. Шекспир како да има волшебна моќ: полето на неговиот уметнички здив е огромно, бескрајно, од примитивните страсти и неартикулирани импулси на првобитниот пештерски човек до најпрефинетите духовни вибрации и рефлекси на човекот на иднината, на човекот на космосот.

— Не би можел да објаснам како работам врз едно Шекспирово дело. Мислам дека најголем напор вложувам за да го мобилизирам актерскиот колектив и да го заразам со опаа состојба на опчинетост во која и самиот се наоѓам, што секогаш не ми успева лесно. Тоа што немам можности да го слушам и читам Шекспир на англиски секако ми недостасува, тоа не ми дозволува да бидам сосема слободен и интимно насамо со него. Во таа смисла ставовите на Јан Кот и практичните режисерски резултати на Питер Брук и некои Шекспирови претстави во Стратфорд многу ми помогнаа во пристапувањето на Шекспир. За утеха би можел да кажам дека речиси по правило режисерската работа на било кое Шекспирово дело се завршува со успех кај просечниот гледач. Дури ни баналната режија не може да го „убие“ бесмртниот Шекспир.

**● Покрај режијата на Нушиќевата „Ужалена фамилија“ на Мата Милошевиќ, многу естетичари, историчари и театролози (на пример, д-р Хуго Клајн) ја ставаат вашата режија на „Сомнително лице“. Во што е тајната на режијата на Нушиќевата комедија?**

— Ми се чини дека тука нема никакви тајни. Работата е во тоа со каква прецизност режисерот (во критичката и литературната смисла воопшто, во процесот на конкретната работа) ќе го определи својот жив, творечки однос спрема виталниот и длабоко социјален автор каков што е Нушиќ. Потоа, поради каква, уметничка или било која друга, цел, режисерот сака да го „користи“ Нушиќ, поставувајќи го на сцена. Со други зборови, сè зависи од тоа како режисерот сака и колку умее да го прочита Нушиќ. Стариот театар, со својот по малку боемско-импровизаторски карактер, со својот романтично-шеговит дух, со својата организација и метода на работа, и со општествено-политичките услови, коишто го определувале неговиот статус во целина, тој театар, во создавањето на сценски ликови, и покрај присуство на прекрасни актерски таленти, па дури и учеството на самиот Нушиќ, по мое мислење не бил во можност во доволна мера да ја открие поезијата, вистинската уметничка убавина, длабоката социјална содржина и брилијантната гротескност во делата на Нушиќ.

— Во нашиот современ театар постојат, тука и таму, успешни обиди за подлабоко, побогато и посовремено откривање на суштината на Нушиќевите дела, какви што се „Ужалената фамилија“ во режија на М. Милошевиќ и „Мистер Долар“ во режија на М. Беловиќ. Меѓутоа, сеуште е присутно и едно заострено сфаќање на местото и улогата на Нушиќевите комедии и прилично површно и погрешно третирање, би рекол и злоупотребување, на богатото драмско наследство на Нушиќ. Нушиќ навистина е привлечен уметнички предизвик за многу режисери. Но, за многу од нив тој скрива опасни стапици што се состојат во настојувањето по секоја цена да се изнајде нов Нушиќ, одејќи притоа само по својот режисерски импулс и желба, а ставајќи го на втор план или сосема заборавајќи го авторот, или пак бараат оправданост на својата работа единствено во шегите на авторот, неговите досетки и каламбури. Современоста на Нушиќ на нашата сцена може, по мене, да се заснова пред сè на упорната и долготрајна борба за високо професионален колективен театар. театар на живиот човек — актер, каде сценските шаблони ќе бидат заменувани со вистинско уметничко создавање — импровизација како единствен пат за откривање на богатството и современоста на поставеното дело.

**● Кои југословенски режисери и појави ги издвојувате во развојот на нашата современа режија?**

— Сигурно е дека некои режисери можат да се издвојат како значајни за развојот на нашата современа режија. За тоа да го сторам, би требало многу повеќе и подобро, во еднаква мера да ги познавам остварувањата во сите наши републики последниве години, за што — за жал — немав можности. Можам да кажам дека од режисерите од средната генерација, а собено од младата, во средините што ги познавам подобро, на пример, во Србија и Македонија, веќе се издвојуваат и добиваат завршен и зрел уметнички профил неколку режисери. Сигурно е дека тие ќе можат, ако тоа веќе и сега не го прават, да отворат нови перспективи на современата театарска уметност кај нас.

**● Кој на вас како режисер пресудно влијаел и зошто?**

— Во годините на моите режисерски обиди, кога бев сосема млад режисер-аматер, пресудна улога имаше разговорот што по повод претставата што ја режирав сосема случајно го водев со мојот бивш учител од училиштето:**„Зошто оние две млади и убави девојки се постојано тажни и плачат секој час?“** — ме праша. **„Тоа е непријатно и не е вистинито!“.** Му објаснив дека тоа е така бидејќи двете се сирачиња, мајка им умрела, немаат никакви средства за живот, несреќни се, во безизлезна положба. **„Но, тие се млади, и здрави, за нив и самиот живот е радување, тие можат и да се смејат, нели?“**, ми рече мојот соговорник.

— Минуваа години и јас сè појасно ја сфаќав длабоката вистина скриена во таа случајна критика. Значајно влијание врз мене имаше Николај Масалитинов, главен режисер и педагог во Народниот театар во Софија и педагог во двогодишната театарска школа што 1937 година ја завршив. Во речиси тригодишниот контакт и учење со него одеднаш открив дека театарот стана моја судбина, моја професија и дека враќање нема. Уште тогаш, меѓутоа, насетував и сфаќав дека патот до вистинскиот успех и полно уметничко задоволство е многу тежок, некогаш дури и недостижен. Во 1956 година имав можност, при гостувањето на МХАТ во Скопје, да се запознам и да направам присен контакт со Кедров, уметничкиот раководител, актер и режисер на МХАТ. Разговорите со него и неговата претстава „Плодови на просветеноста“ оставија врз мене траен впечаток. Не само како потврда на веќе до тогаш формираните мои ставови, туку и како откривање на сознанието дека во секој, и најмал потфат, во секоја акција, без компромиси, мора докрај да се оди. Со други зборови, нема никаква смисла човек да се занимава со режија доколку не оди докрај и доколку не се бори и не се стреми кон совршенство и доколку исто така не е подготвен или не може да поднесе патења и разочарувања на кои секако ќе наидува во реализирањето на таквите свои идеи.

— Не мало влијание врз мојата режисерска работа имаа и претставите, на пример, какви што се **„Стаклената менажерија“** на американската актерка **Хелен Хејс** којашто ја видов при гостувањето на нејзиниот театар во Белград, некои остварувања на **Жан Вилар** и некои Шекспирови претстави во

Стратфорд, претстави што стана мој постојан инспиратор и поддршка на извртениот и тежок пат на реализирањето на моите режисерски мечтаења.

● **Дали е можна една општа теорија на режијата како уметност?**

— Мислам дека е можна. Како што веќе постои општа теорија за книжевноста, музиката, ликовните умтености, архитектурата итн. Познато е дека се правени сериозни обиди да се формулира теоријата на режијата и на театарската уметност, меѓутоа ниедна теорија до сега не добила општо право на постоење. Системот на Станиславски, Органон за театарот на Брехт и други претставуваат теории што во светот имаат свои привврзаници и следбеници, но општопризната и до крај прифатена, научно заснована теорија сеуште нема. Објаснувањето на ваквата состојба можеби би требало да се побара во специфичноста на актерската и режисерската уметност и во разликите што постојат меѓу овие и другите уметности за кои теории веќе одамна постојат. Пред сè, театарската уметност е колективна во своето настојување и постоење (автор — актер — публика), второ — материјалот од кој се создава уметничкото дело е мошне специфичен (литературен текст — живи луѓе како актери и публика), и трето — самото уметничко дело, претставата, исчезнува, умира речиси истиот момент и кога се раѓа.

— Секако дека постојат и други причини што го отежнуваат создавањето и прифаќањето на една општа теорија на театарската, односно режисерската уметност. Овде веројатно би требало да се спомнат посебните историски и национални услови во развојот на театарот, улогата на традицијата во широки рамки во минатото и слично. По мое верување, Станиславски со своите теориски трудови даде голем придонес за создавање основи на една општа теорија на театарската уметност, теорија во која психологијата, логиката, етиката и естетиката како наука и дијалектичко посматрање и толкување на животот би претставувале темели за една општа теорија на театарската уметност.

# II

## Режирање на Нушиќевата комедиографија

● **Што е смешно, за вас, во животот и на сцената?**

— Способноста на човекот да го чувствува она што е смешно, да го бара, неговата потреба да се смее, секако дека органски е поврзано со неговото постоење, како биолошка потреба и неговото живеење.

— Оваа човекова особина, односно потреба, најсилно се покажува кога човекот чувствува трајна врска за колектив, група, средина, чии социјални, морални, естетски и други норми и правила ги прифаќа како свои; кога почувствувал макар и во миг сигурност на својата положба, својата егзистенција. И доколку заедно со промените на условите во кои човекот живее дојде и извесна несигурност, страв, борба за опстанок, таа негова способност, односно потреба за смеење значително се гасне ... но, никогаш до крај ...

— Циркусот секогаш бил еден од моите најсакани доживувања. Секоја посета на циркус за мене беше вистински празник и секогаш по најкраток пат ме враќала во детството, во духовната чистота и искреност. Пред сè, благодарение на кловнот!

**— Најчестиот облик на смешното во животот за мене и сега е комиката на талентиран циркуски кловн.**

— ... Неговото однесување пред публиката е збир на мали физички дејствија — разбирливи, вешти, прецизни, совршено логични — насочени кон постигнување на зададената цел чиешто исполнување е очигледно можно и сосема лесно може да се реализира. Но, во настојувањето на кловнот тоа да го изврши секогаш се појавуваат мали, банални пречки што во тоа го попречуваат. Тој тие дејствија ги потврдува безброј пати и со наивност на дете и неуморна упорност се обидува да ги пребродн сите пречки за да ја постигне целта. И кога неговото „залудно“ настојување да го достигне врвот, кога е речиси готов расплачен да го признае својот „неуспех“ — едно сосема „случајно“ движење го доведува до саканата цел.

— ... Доаѓа до смеење! ... Кловнот сјае од задоволство: горд, тој со мимика покажува дека сето тоа за него е ситница ... аплауз и ... смеење ...!

— Искреноста, детската верба, истрајноста, неверојатната физичка кондиција, совршената музикалност, упорноста и извонредно совршените неочекувани пресврти во настаните или однесувањето, на пример, на великиот Чарли Чаплин — тоа се, воопшто, основните елементи коишто ја раѓаат незадржливата и искрена смеа до солзи.

— Генијалноста на Чаплин е, меѓу другото, и во тоа што тој дава совршено чист облик на смешното. Тој успева, особено во средните години на својот творечки живот, да ја употреби смеата во големата општочовечка борба против мракот и насилството, во борбата за слобода на човекот; и во времето кога потребата за смешно, објективно, била сведена на минимум.

— Се смеам, исто, на добро раскажан виц: брзо, кратко, најбитно, одеднаш кулминација — пресврт и смеа!

— Притоа, секој добро раскажан виц јас повеќе го „гледам“ отколку што го слушам.

— Смешното од сцената доаѓа до мене кога ги гледам театарските претстави, и јас се смеам само тогаш кога тоа што таму се случува убедливо ме уверува во вистинитоста и потребата на своето постоење, кога ме зачудува и повeдува во тајните на актерската игра, на нашите сцени прилично ретка појава, затоа што тоа тешко се добива.

● **Како ја објаснувате непрекинатата актуелност на Нушиќевата комедија? Што им нуди Нушиќ на современиот режисер, актер и гледач?**

— Нам, на режисерите и актерите, Нушиќ во наследство ни оставил богата драмска литература — текстови со живи, совршено технички составени дијалози, компонирани со знаење, игриво и поетично. И за време на неговиот живот и потоа, сè што е напишано претставува, сосема разбирливо, основен материјал на репертоарот во многу наши театри.

— Нушиќ е привлечен затоа што во најтесниот круг на неговото творечко внимание, во суштината на секое негово напишано дело, секогаш се наоѓа човекот — обичниот, малиот, живиот човек, познат и нему и нам, со неговите секојдневни грижи, со сите негови социјални, морални и егзистенцијални проблеми.

— Нушиќ е привлечен и предизвикателен затоа што околностите (економски, социјални, политички, фолклорни и други) и настаните во неговите драмски партитури се дадени како дел од животот, а ликовите кои дејствуваат во нив ни се блиски и препознатливи, некогаш и до неугодност.

— Нушиќ е привлечен и затоа што логичната доследност на настаните и односувањата на неговите ликови во тие настани се компонирани со ненадминато мајсторство како примамлива, реалистично-поетска, раскошно гротескна сценска форма.

**— Не ми е сосема јасно по каква инерција во нашево време е дојдено до тоа, кога се зборува за Нушиќ, да се зборува за него и неговото дело, за неговиот театар само како за Нушиќев театар на комика! Зошто театар на комика?! Трајното присуство на Нушиќ во југословенскиот театар, како и во театрите надвор од нашата земја, неговата уметничка виталност и привлечност не се должат само на Нушиќевата комика. Далеку е тоа дека Нушиќ е само автор на комедија!**

— Моето чувствување на Нушиќ, кратко и упростено, би било ова:

Нушиќ не ги проучува и анализира настаните и луѓето околу себе, не црпи и не го користи богатството на животниот материјал од својата средина за — создавајќи драмски дела — да даде оддишка на својот нагон, на талентот за откривање и покажување на смешното во животот. Своето длабоко познавање на животот, настаните и луѓето, Нушиќ го користи за компонирање на такви драмски врзопи во кои не е тешко да се открие дека основните мотиви за раѓањето на неговите дела се всадени во социјалното и моралното човеково живеење, во неговата вечна борба „за нешто подобро“. А Нушиќевиот вроден оптимизам и неговата поетска природа се во исто време добра основа и верна причина за раѓање на ведра, а понекогаш и горчлива човечка смеа.

— Поради тоа мене во Нушиќевите комедии, особено во процесот на работата врз нив, речиси ништо ни ми е смешно. Поточно, не се трудам да го откривам она што е смешно, ниту пак посебно да го одделувам.

**— Откривајќи ја како режисер суштината на она што се случува во настаните што Нушиќ ги нуди, односно обидувајќи се да ги дофатам суштината и вистината за животот и барајќи го најадекватното верно сценско и органски оправдано актерско остварување на таа суштина, секогаш, како по правило, комичното само од себе се раѓа. Смешното доаѓа како последица, а не како однапред поставена цел.**

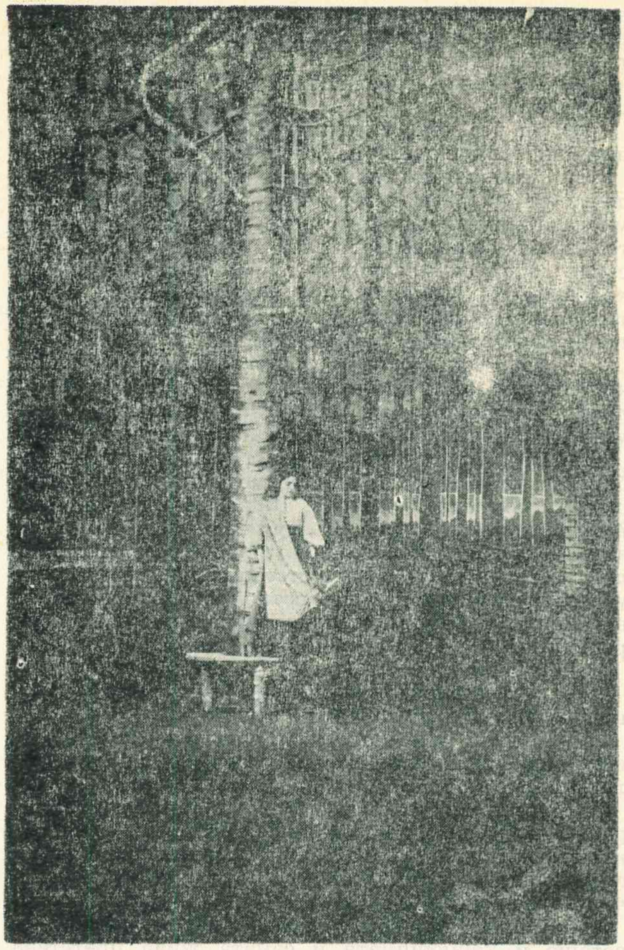
— Спрема комичното во Нушиќевите дела јас се однесувам така што секогаш кога режирам замислувам дека тоа е длабоко скриено во богатата животна материја на Нушиќевите дела. А таму каде смешното поради смешното се пробива од таа материја и изнурнува на површината — јас, едноставно, го сечам тој дел на текстот. Не било потребно дури мислам дека не е ни интелигентно смешното да се бара на директен начин. Тоа доведува до резултати што не се секогаш доволно уметнички оправдани.

— Основното чувство на животот кај Нушиќ е светлина, ведрина, оптимизам, љубов спрема човекот. Тоа што Нушиќ сè околу себе го гледа со насмевка под мустак, тоа е само една среќна околност којашто неговото творештво уште повеќе го крева на самиот врв на уметноста.

**— На крајот, мое убедување е и тоа дека сметките меѓу Нушиќ, од една страна, и театрите и критиката, од друга, на литературно-театарски план уште не се израмнети.**

**● Колкаво било влијанието на современиот театар на Нушиќевата комедија и неговото комедиографско творештво? Дали актерите влијаеле врз нејзиното формирање и кои влијанија притоа биле битни?**

— Многу од она што Нушиќ на идејно-уметнички, морално-естетски план, преку својата бо-



**Сцена од „Шума“**

гата драматургија, обилно го подарувал, нудел со години, на тогашниот театар, Нушиќевиот комичен театар, остана до денес несфатено докрај, уметнички не сосема решено, како неисплатен долг спрема великиот автор.

— Театарот за време на Нушиќ, па и театарот по него, и покрај постоењето на големи таленти и многу актери-великани на сцената, објективно не можел да ја прочита, да ја постави и да ја открие целата длабина на Нушиќевите мисли и идеи и сета негова духовна убавина. Не можем да се ослободам од една, признавам, субјективна мисла дека и самиот Нушиќ, гледајќи ги претставите на своите дела, и кога навидум изгледал задоволен, всушност, останувал во извесна мера збунет и празен. Многу од тие претстави не можеле во него да го потврдат сознанието за сопствената вредност како автор, не биле вистински уметнички камертон, не му помогнале во позитивната уметничка ориентација, на крајот на краиштата не му овозможиле полна уметничка сатисфакција.

— Неговиот огромен талент на драмски автор се пробивал и го чистел својот пат низ извесна уметничка дезориентација којашто кај него ја создавал самиот театар на неговото време, а по малку и критиката.

— Затоа современиот театар, со својата многу поповолна општествена положба и функција, со својата уметничко-етичка организација, со својата високо развиена режисерска институција и, најважно, со својата колективност, со високото соз-

нание во својата научно заснована актерска техника — е должен на Нушиќ да му го врати неговиот уметнички долг.

(Без одговор, забелешка на Р. Л. — види пост скриптум).

**● Од кој дух се родила оригиналната концепција на толкувањето на „Сомнително лице"?**

— „Сомнително лице" како претстава на Македонскиот народен театар се роди во мугрите на младата македонска театарска култура. Нушиќ во тоа време беше добродојден, како леб потребен и сакан автор од младиот и до усвитеност одушевен колектив на Македонскиот народен театар. Беше тоа време во кое творештвото за сите значеше нов полет и изградба на новиот живот.

— Тоа, секако, беше првата среќна околност, којашто мене, како режисер, ми овозможи прилично успешно да ги спроведам моите веќе формирани ставови спрема Нушиќевата драматургија.

— Втората среќна околност беше што поделбата на улогите во „Сомнително лице" беше извршена извонредно успешно. Виќа, Жика, Милисав, Алекса, Анѓа, Марица и другите, а особено среский началник, кого го толкуваше Петре Прличко, добија во работата врз претставата таква животна уверливост што ми беше потполно овозможено во вистински творечки полет да изнаоѓам сè подобри решенија.

— Значи:

— сосема определен уметнички став спрема Нушиќ и неговото „Сомнително лице";

— голема уметничка љубопитност и огромна издржливост и елан во работата на целиот колектив;

— единство во уметничката и организационата работа меѓу сите нас, особено меѓу мене, како режисер, и Петре Прличко како Јеротие, со кој, на голема среќа, веќе имав мошне слични и блиски чувствувања на Нушиќ.

— Тоа се тие објективни околности во кои се раѓаше и концепцијата и самата жива претстава на „Сомнително лице".

— Тоа беше успешна претстава којашто до пред неколку години стигна природно и до својот крај — умре како секој жив организам.

— Длабоко верувам во новите можности и современите барања на денешниот театар младите режисери и актери ќе најдат нови и свежи тонови и бои во вечното и неумирачко дело на Нушиќ, откривајќи ги неговото богатство, раскош и убавина.

**(Пост скриптум**

**Драги другар Лазиќ,**

Свесен сум дека моите размислувања за Нушиќ нема многу да ви помогнат. Тоа се мои лични и крајно субјективни чувства и размислувања. Затоа и не знам до која мера можат да бидат корисни за вас и вашиот така благороден потфат во истражувањето на Нушиќевото дело.

Мене таквото чувство за Нушиќ ми помага. Како? Јас тоа речиси и не можам да го објаснам, да го аргументирам. Тоа се само чувства и размислувања коишто постојано ме следат во средбите со Нушиќ, во мојата режисерска работа. Ве молам да ме извинете што не одговарам на четвртото прашање. За тоа, доколку ни се укаже прилика, можеме да разговараме; за тоа би можел многу долго да зборувам. Меѓутоа, сега немам ни сили ни смелост за тоа. Зашто, во прашањето кои се најдобрите толкувачи на Нушиќевата комика итн., само чувствата и импровизацијата не помагаат.

**Скопје, 12. 1. 1979**

**Со другарски поздрав,**
**Димитар Ќостаров)**

# III

# Соработката на режисерот и актерот во заедничкото творештво

**● Како и по кои критериуми ја остварувате драмската поделба на улогите?**

— Тоа зависи од конкретните околности и условите под кои ја почнувам работата врз определен драмски текст:

дали работам во театар со на мене добро познат драмски ансамбл?

дали работам гостувајќи во друг театар — со помалку познати актери?

дали е тоа режија со студенти на факултет за драмски уметности, итн.?

— Во мене постои извесен список на актери со редослед што се формира и менува со текењето на годините. Некои имиња од тој список во мојата свест најсилно се осветлени, додека оние крајните, често и против мојата волја, сосема ги заборавам. Повторувам, овој список, овој редослед, со времето се менува.

— И кога треба да ја вршам поделбата на веќе „созреаниот" драмски текст јас, се разбира, во согласност со ликовите од драмата, се запирам на посилно осветлените и појасно напишаните имиња во мојот „список", особено ако во тој момент и ансамблот и управата на театарот многу очекуваат, а притоа — како што често се случува — времето за режирање на делото е крајно ограничено.

— Доколку поделбата треба да ја извршам како гостувачки режисер, со актери малку познати, сето ова станува посложено, покомпликувано, особено доколку мојата желба да го режирам токму тоа дело е голема или доколку поканата за гостување е упорна.

— Во такви случаи гледам што е можно повеќе претстави, вршам кратки и брзи запознавања со многу актери, обидувајќи се да одгатнам, колку што е можно, барем некои особини на нивните карактери. Освен тоа, прибегнувам и кон еден вид пробна поделба на улогите и кон извесни експерименти: му предлагам на уметничкото раководство на театарот или на самиот ансамбл, односно на негови одделни членови, сами да ја извршат поделбата. Тие, мислев, прифаќајќи таков репертоарски потег поблиску се познаваат меѓусебно, подобро од мене ги познаваат творечките можности и би можеле да предложат пореална поделба. Доколку таквата нивна поделба се приближува кон мојата, сеуште нејасна и недефинирана поделба, решавам да почнат пробите, оставајќи истовремено можности за некои евентуални дополнителни промени.

— При ваквиот начин на поделба се кријат многу опасности за успехот на целиот потфат, а некогаш можат да се родат и пријатни изненадувања, особено ако се работи за млади, уште недоволно проверени актери.

**— Во крајна линија мојата основна грижа и мисла се да се создаде по можност работна група во која единствено во сфаќањето на целта на уметничката задача и нејзиното извршување би се постигнало во најкраток рок: група спремна за одлучна акција, сложна и дисциплинирана.**

— Младите актери, „незаразени" со застарени шаблони и разни сценски гегови извонредно добро се вклучуваат во таквите творечки и активни екипи.

— Од друга страна, имајќи предвид дека уметничките раководства во нашите театри секако водат барем повремена ако не постојана определена кадровска политика, јас настојував да предложам поделба којашто би била најблиска на духот на таа политика.

— Одлуката за дефинитивна поделба кај мене речиси секогаш се јавувала во извонредно сложена психо-мисловна напрегнатост и возбудување, а заедно со неминовната зависност од времето и околностите во кои режирав, поделбата носеше и силен белег на мојот моментен уметнички занес, така и на трезвено, мирно посматрање на луѓето, настаните, па и на острото и конкретно чувствување на животот околу себе.

**● Што за вас претставува творечка соработка со драмските актери?**

— Во денешно време, во многу театри кај нас, организационо-техничката соработка со актерите се воспоставува без некои особени компликации — брзо: се јавува поделбата, никој не ја враќа улогата (!? — забелешка на Р. Л.), првата закажана проба успева да се одржи и сè помалку или повеќе се одвива во најдобар ред. Во постојните услови за работа, во многу наши професионални театри, вистинската, творечката соработка на режисерот со актерскиот ансамбл е ретка појава. Лошо е и тоа што поимот на творечка соработка има споредно, па според тоа чисто условно и формално значење во свеста на многу театарски работници, и актери и режисери, и не зазема некое поопределено место во нивната практична работа.

— За вистинска творечка соработка секако се потребни и некои предуслови:

— систематско следење на развојот, од улога во улога, на талентираните, особено младите актери и најобјективна оцена на нивните вистински творечки можности;

— поделба на улогите без компромис, јавно манифестирање на безрезервната доверба во така извршената поделба и до највисок степен подигнување на самоувереноста на актерот и зацврстување на неговата верба во себе;

— никаква фамилијарност, додворување, удирање по рамо, што претставува малограѓанско и примитивно сфаќање на односите во театарот. Талентираниот актер, особено помладиот, чувствува потреба и бара од режисерот избрани, вистински зборови кои ја изразуваат суштината, особено при „суровата“ критика и „ласкавата“ пофалба;

— изнаоѓање „клуч“ до најсуптилните агли на душата и срцето на актерите; влегувањето таму во секое време без чукање — тоа е привилегија на режисерот којашто многумина од нас и не се обидуваат да ја реализираат или што не можат или што не им е потребно: актерот за нив е материјал со кого и без тоа можат да постигнат задоволувачки резултат;

— смислата на претставата, режисеровата идеја, неговите мисли и чувства, импулсите и стремежите во творечката соработка со актерите треба незадржливо, но незабележително да се прелеваат и претопуваат во сфаќања, сетилата и потсвеста на актерот кој мора да биде убеден дека сè она што го постигнал е докрај негово, дел на неговата духовна, емоционална и физичка природа. Со други зборови, режисерот треба да исчезне, да се стопи со душата и телото на актерот-творец, а тоа е — по мое мислење — суштината, вистинска потреба на современиот театар;

— остварувањето на творечката соработка во театарот мора да ја вклучува бескомпромисната борба против сето она што може да го урне колективното начело на работата, да ја замати атмосферата на пробите, творечката соработка, значи борбата којашто треба да го доведе до сознанието дека неговата уметност надвор од колективната работа губи од својот сјај, од својата волшебност и дека неминовно полека се гасне како значајна општествена потреба.

— Во мојата режисерска практика ваква творечка соработка, освен со одделни актери, не сум можел да постигнувам поради многу причини, секако врзани како за моите лични можности, така веројатно и за оние кои произлегуваат од пошироките општествени околности во кои денес постојат и работат нашите професионални театри.

**● Опишете ја својата работа на маса, на читачките драмски проби?**

— Прво, разговори за авторот, за делото: не сосема дефинирани ниту прецизирани со цел да се создадат услови за извесно слободно и ненаметнато разгледување на темата автор и во врска со него.

— Во тие први средби со актерите: некакви мали, невидливи „конфликти“ со желба за запознавање, како и горделива љубопитност „да видиме што сега сака овој“, а од моја страна „дали ќе појдат со мене, дали ќе имаат волја, желба и кондиција да одат до крај ...“

Потоа долго, од проба до проба, незабележливо ги посматрам: како кој доаѓа на проба, како седнува, како пие кафе, што носи со себе, како умее да го слуша соговорникот, како зборува, колку е присутен а колку навидум внимателно слуша, како се облекува за секоја проба, колку мисли дека е примамлив, дали седнува близу до режисерот или се скрива зад некого или нешто, може ли повеќе минути да биде концентриран, како го дочекува крајот на пробата. Од страна на актерите веројатно постои слично посматрање и оценување на моето однесување и работата.

— Ако авторот е познат, не одделуваме посебно време за заедничко читање на делото, освен времето за скратување и поправање, кога секој актер го чита својот текст.

— По тоа кратко — често и недоволно средено, можеби поради непријатноста, стравот што на тие први проби неминовно ги чувствувам — го изложувам своето видување на делото, поточно објаснување („правдање“) на својата одлука („храброста“) токму со **тој** ансамбл и токму во **тоа** време го режирам токму **тоа** дело.

— Потоа обично се случува некакво чудно молчење и исчекување, па дури тогаш жива дискусија, помалку или повеќе онаква каква главно предвидував и од која се обидувам да добијам потврда и увереност дека мојата одлука е оправдана, како и да почувствувам до која мера сум се приближил на очекувањата и надежите на самите актери.

**— Ако дотука сè е в ред — одиме натаму. Ако не, би бил среќен кога би можел да се откажам, додека е време, од договорот за работа ... просто да ме нема. Но, тоа е посебно, комплексно и деликатно прашање во нашата работа воопшто ...**

— Натамошните проби на маса продолжуваат со одделување на одделни мали и целосно вообличени делови, настани, од кои драмското дело е составено, како и со утврдувањето на линијата на нивната логична поврзаност. Потоа ја бараме суштината на секој настан, она што вистински, суштински се случило, а што — речиси по правило — кај добриот автор не може секогаш одеднаш да се согледа и открие. Тоа би била следната етапа во работата на маса.

— Ова барање и откривање на зрното, на суштината на настанот, е долготрајно, бавно и пипаво, но и многу интересно за актерот, како решавање на најсложена загатка. Во тоа истражување настапуваат моменти во кои актерот сето свое животно искуство, сите свои рационални опсервации

и емоционални „залихи“ од својот живот активно ги поврзува со делото и неговата идеја, усогласувајќи ги авторовите барања со сопствените разбирања и снаоѓања во тајните на театарската уметност.

— Пробата на маса во оваа фаза бара голема концентрација, искреност и отвореност и може да биде терен на кој актерот почнува попрецизно да ги вреднува своите естетски, уметнички критериуми, како и да станува свесен за вредноста и општествената потреба на својата работа.

— На пробите на маса избегнувам актерот да го зборува текстот доколку, заедно и докрај, не сме го откриле она што тој (како лик) го извршува, работи во секој од настаните.

— Се разбира, пробите на маса според жанрот на делото можат да траат и многу пократко. Приврзаник сум на методата во една интензивна работа на маса и дома актерот што порано да мине на мизансцен.

— На крајот, треба да се истакне дека за оваа сложена материја — проба на маса — не може вака кратко и упростено да се зборува. Постојат толку разлики во пристапот, методата и начинот на работа, толку нијанси во тој сложен творечки процес што секоја од нив може да претставува основа за посебна школа, некогаш и со сосема противречни теориски пристапи и образложувања...

**● Што за вас, како режисер, е суштината на драмската проба?**

— Во театарскиот живот на Југославија сум присутен речиси четири децении. Мислам дека имам право кога тврдам дека во тој период се создадени значајни претстави во театарите на сите наши републики.

— Многу од тие претстави, особено во неколкуте последни години, покажуваат сериозни напори, а имаат и определени резултати во барањето на нов сценски израз, на помодерни сценски форми. Отворен е, речиси, патот за раѓање на нов театар, којшто е во органска врска со новата југословенска модерна драма, грчовито се обидува да ја придобие публиката и да добие општествено признание. Израснаа, исто така, и уметнички се формираа многу талентирани актери.

— Па и покрај тој видлив успех, последниве години еден дел на сериозната театарска критика, некои наши писатели, некои средини на нашето општество, пријатели на театарот и други, сè поаргументирано и сè покритички се осврнуваат на постојните состојби во нашите театри, како поединечно така и во целина. Сè почесто се зборува за стагнација во театарската продукција, за лош квалитет, помал обем на работа, сè поголемата незаинтересираност на гледачите, осипувањето и бегањето на публиката од театарот, со еден збор се говори за „криза во театарот“.

**— „... од 1962 до 1982 година бројот на седиштата во Југославија е намален за две илјади. Во истиот период бројот на претставите е помал за 500, а бројот на посетителите на сите театри во земјата е помал за еден милион“.**

— И ако недоволно исцрпна анализа и заклучоци донесени на брзина во објаснувањето на ваквата состојба на театарот кај нас не можат да послужат како сигурен критериум — некои театарски критичари веќе прават решавачки напор да сугерираат расправа, да пронајдат лек, да бараат решение за правилна терапија. Се чини дека некои од нив се приближуваат кон суштината на проблемот со тоа што тежиштето го поставуваат на линијата театар — публика, претстава — гледач.

— Како театарските претстави во последниве дваесет години, време доволно долго за да може да се правдаат било какви сценски експерименти, го губат својот гледач, го губат правото на постоење? Значи, „криза на театарот“? Овој термин „криза“ секако е обопштен, неопределен. Ако сум присилен да го прифатам како слика за определена, моментна состојба во театарот, тогаш зад едно такво определување откривав и доаѓав до сознание дека тука станува збор за криза во самата театарска проба, односно во недостигот на сознание за високата организација на пробата, недостигот на мисла, идеја и дури и талент за длабоко осмислување на содржината на пробата.

— Текот на моето изјаснување станува по малку директен и нервозен: теренот на кој влегувам е таков што никогаш досега не сум успеал да бидам мирен и мислите да ми течат спокојно.

— Но, ми се чини, иако во својот развој театарот како целина покажувал видлив и недвосмислен успех, многу од нашите театарски колективи, уметнички раководства одеа едноставно на постигнување на брз, директен успех. Многумина ја играа играта сè или ништо, се обидуваа проблемот на своето трајно уметничко постоење да го решат со премногу брзи, радикални, минливи, а често — во уметничка смисла — и со сомнителни средства. По секоја цена! Барем една „хит“ претстава! И сето тоа, во повеќето случаи, инцидентно, стихиски. А успехот, за што зборуваме, некогаш и доаѓа, но доаѓа случајно, повеќе како среќна коинциденција на некои, во моментот, погодни фактори и услови во правењето на претстава (добар режисер или „хит“ домашен текст или перфектно погодена поделба итн., итн.). Ваквиот успех е привремен и покрај најсериозните обиди да се оправда и користи како пример, норма или модел. Сметам дека не ги содржи оние елементи коишто можат да послужат како појдовен импулс во создавањето на единствен уметнички систем, единствена уметничко-естетска платформа. Да се разбереме: не единствен уметнички систем за сите театри, што би била очигледна бесмислица, туку единствена уметничка и естетска позиција за секој одделен театарски организам.

**— Секој театар (како место кадешто се доаѓа до уметнички резултати единствено преку колективното работење) треба да бара да изгради своја уметничка платформа и својата деликатна творечка и сложена организациона дејност да ја извршува само и единствено во духот на основните позиции на таа платформа.**

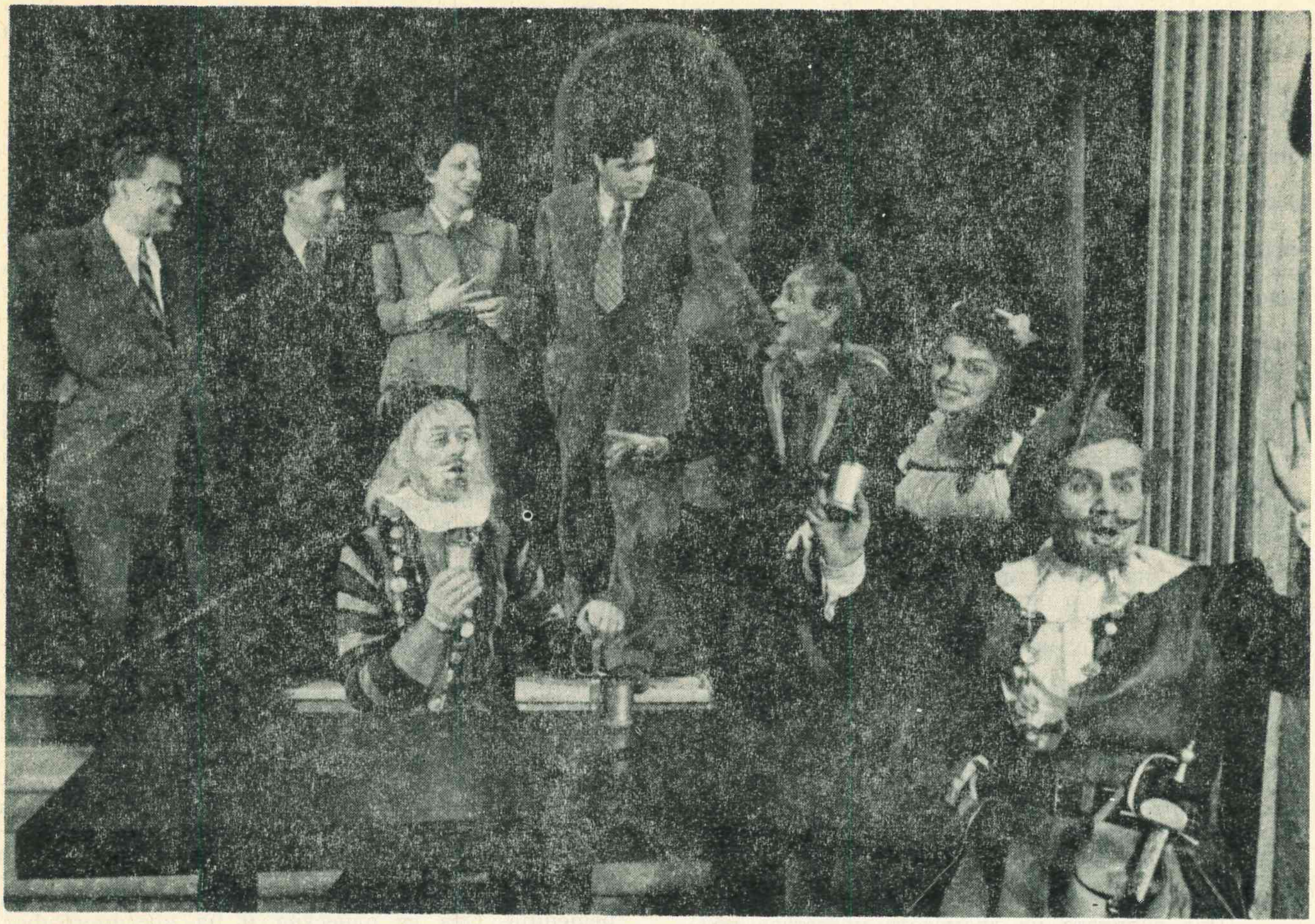
— Театарски организам кадешто таквите настојувања се само формални или никако ги нема, духовно е сиромашен, празен и јалов, од таков театар не може да се очекуваат континуирано возбудливи, живи претстави што би биле трајно привлечни и барани од современиот гледач.

— Веднаш треба да напоменам дека сум далеку од помислата дека возбудлива, жива претстава може однапред да биде загарантирана макар како и колку била исправна идејно-уметничката и естетската позиција на која изникнала.

— Сама за себе, никаква идејност не може да биде гаранција за создавање на добра претстава. Разни, **однапред** прокламирани естетски, идејно-уметнички позиции често имаат претенциозен, рекламен карактер, а во самата практика таквите театри не стигнуваат понатаму од дилетантизмот. За правење на добра претстава потребни се уште многу, многу други нешта...

— Во духот на моите уверувања, еве како гледам на драмската проба.

— Во животот на театарот, драмската проба е сè! Таа е основа, фактор кој го определува, оправдува самото негово постоење. Пробата гарантира младост на театарот, неговата уметничка витал-



Д. Костаров со актерите на генералната проба за „Ноќ спроти водици“ на 30. 4. 1950

ност. Проба — тоа е суштинскиот живот на театарот, неговата смисла.

— Иако мотивите на гледачите при посетата на една претстава, при нивното влегување в театар, се разликуваат во многу нијанси, она што за сите нив е заедничко, независно од нивната општа театарска спремност, најпросто речено, е љубопитноста спрема она што ќе го гледаат и возбудливо исчезнување на она **„што ќе се случи“**. И доколку она **„што ќе се случи“** по кревањето на завесата почнува **„да се случува“**, доколку дејствието тече логично и оправдано, ако однесувањето на актерот делува убедливо, сценски ефектно и уметнички лесно и убаво — тогаш, како по некое правило, публиката во салата се стишува и невидливите флуиди на сценската магија допираат до гледачите.

**— ... Од тој момент натаму актерот на сцената, неговата глава, очите, неговото тело, неговото движење, мислите, намерите, стремежите, почнуваат да заземаат централно место во свеста на гледачот и долго по завршувањето на претставата, своето доживување на посетата на театарот, гледачот трајно го поврзува со личноста на актерот.**

— Моето досегашно театарско искуство и сознание ми зборуваат дека гледачот, во почетокот не сосема свесно, а потоа и свесно, во нашите претстави бара да види актер, интересен, интелигентен актер со перфектна психичка и физичка кондиција, актер искрен и привлечен, актер-личност. Далеку одмина времето кога можевме со банални, изветвени актерски средства да раскажуваме за големите авторови и режисерови идеи и да бидеме привлечни за гледачите.

— Затоа тврдам дека без добро организирана, вистински содржинска театарска проба, такви актери-личности тешко можат натаму да се изградуваат (по школувањето), да се создаваат така сами по себе, индивидуално.

— Нашите високи школи за драмски уметности со сè поизразита стручност образуваат и воспитуваат млади и способни луѓе и со тоа вршат само последна селекција на оние кои ќе имаат право да учествуваат во така организирани проби. Во што е, всушност, работата — трајното актерово определување за театарската уметност е во крајна линија и љубов на актерот спрема пробата, онаа незаситена жед за пробата.

— Секој од нас, театарските луѓе, своето 24-часовно време има право да го подели на: време за хранење, време за спиење, за забава, за одмор и време за проба. Три-четири часа петпати неделно. Тоа време, коешто е тотално мое, е време што ќе стои во мојата свест како најважен дел во моето живеење. Тоа е време во кое повторно ќе се запознавам себе, ќе барам одговор на виталните прашања од мојата уметничка егзистенција, траен одговор на прашањето зошто сум актер, зошто воопшто играм.

— Тоа е време во кое: способноста правилно да дишам, чисто и звучно да ги употребувам зборовите и тоа да го усовршам до највисок степен на техниката на говорот и движењето на сцената, да овладеам со мајсторството, навистина да слу-

шам и да го чујам својот партнер — ќе стане моја друга природа.

— Тоа е време во кое ќе продолжам да ја откривам суштината на настаните во животот и во уметноста, нивната логична поврзаност и противречност, тековите на нивниот развој; ќе го преиспитувам мојот однос спрема сè што ме опкружува, за да се приближувам кон можноста за правилно, објективно мислење.

**— Тоа е време во кое, кога мобилизацијата на сите физички и духовни сили го стигне својот зенит, заморот од напорната работа, ќе го чувствувам како топла радосна сатисфакција.**

— Ете, со ота би требало да биде исполнето времето на драмската проба. Проба која, меѓу другото, треба да почнува во точно определен час, ќе тече во атмосфера како да е без крај, а да завршува кога кај повеќето присутни почнува да се појавува првиот видлив замор и вниманието почнува да слабее.

**● Кои проблеми најчесто, како режисер, ги среќавате во остварувањето на целината на драмската претстава?**

— Кога денес ќе погледнам наназад, кога ќе се присетам на своите претстави во минатото, мислам дека бројот на оние за кои би можело да се каже дека докрај се завршени, дека се остварени како целина — е мал, можеби само десетина, или... не знам...

— Под „целина на драмска претстава“ подразбирам претстава којашто има свое вистинско право на постоење во своето време, претстава којашто има уметничка цел, на која не ѝ е симболично од надвор прилепена етикета, туку претстава којашто произлегува од однесувањето на актерот, којашто се јавува како резултат на исправноста на неговата борба, како резултат на противречностите, логиката и вистинитоста во развојот на драмското дејствие.

— Под целината на драмската претстава подразбирам потполна органска поврзаност и единство меѓу замислите на претставата и нејзиното сценско остварување, единство кое секогаш кога е успешно раѓа високо уметничко уживање кај гледачите.

— За мене како режисер, голема пречка да достигнам завршена целина на претставата секогаш бил недостигот на време за проби, недостигот на проби, а и лошата организација на пробите.

— Не можам да признам дека не умеев да го поделам времето за подготвување на претстава за кое однапред знаев дека е ограничено. Располагајќи и со сосема ограничено време јас моето внимание го насочував на работа со актерот, на најмалите детали во драмскиот настан, на откривањето на драмското дејствие. Таквата работа со талентиран актер за мене секогаш била волшебно привлечна, а времето за дефинитивна композиција, за поврзување на одделните делови на претставата, секогаш било кратко.

— Се разбира, има и други причини коишто попречуваат претставата да ја добие својата уметничка целина. Меѓутоа, во повеќето случаи за мене беше основна понапред изнесената околност.

**● Осврнете се на режисеровата соработка со бројните уметнички и технички соработници — сценограф, костимограф, музички соработник, лектор, светло, звук итн.?**

— Отсекогаш сум посакувал и мечтаел за тоа, а во многу случаи во конкретната практична работа како режисер сум се обидувал сценографот, костимографот, композиторот и другите соработници да ги почувствувам — вклучувајќи ги во општата колективна работа — не само како таканаречени минливи хонорарни соработници, туку како трајни уметнички одговорни творци во формирањето на претставата и нејзиниот натамошен живот. Но, моите обиди во оваа смисла даваа прилично слаби резултати.

— Не затоа што овие уметници таквото вклучување во работата не го сакаат. Ние имаме многу талентирани сценографи и костимографи, како и музичари. Но, условите за нивната работа, веќе одомаќените односи во практиката на нашите театри најчесто не им отвораат пат за полно уметничко искажување. Во постојните административни услови природната потреба за таква соработка се поместува од задолжителниот уметнички план на сосема други релации: искажување на субјективни ставови, настојување на брза афирмација, различни лични интереси, затворање во себе и најчесто само формално задоволување коректно занаетски да се исполни уметничката задача. За жал, во денешната организација на нашите театри вистинска творечка соработка е ретка или речиси невозможна.

— Конечно, решавањето на сценскиот простор, местото каде што актерот-творец го минува својот сценски живот, треба да биде изградено во полната зависност од идејата на претставата од една страна и психофизичките можности и потреби на актерот од друга страна.

— Изградувањето на сценскиот простор не може да се решава само со скици и две-три технички проби. По мое уверување, верното, животворно решавање на сценскиот простор треба да се осмислува постапно, од проба до проба, сè додека не стане органска целина со сите други компоненти на претставата — говорот, музиката, осветлувањето. Со еден збор, сценографот, активен учесник во материјалната изградба на претставата, треба од првата до последната проба да биде присутен и кога ќе се појави потреба за нов мизансцен, да дава и нови предлози за нови сценски решенија. Ова се однесува и на костимографот, композиторот, раководителот на осветлувањето и слично.

— Со лекторот работата е уште посложена, тоа е посебен проблем, прашање на чистотата на јазикот, но тоа е и посебна тема.

— Значи, споменатата група уметници: режисер, актери, сценограф, костимограф, музички соработник, технички соработници, лектор — треба да претставуваат и единствен тим којшто сака да истражува и којшто е спремен и на ризик. Тоа би требало да биде тим во кој чувството на доброволност, високата свест за организација и творечката самодисциплина би биле основните карики на кохезијата на колективот и на неговиот уметнички успех. Тоа би требало да биде тим со единствен систем на работа во определена драмска претстава.

**● Кои се корените на сè почестите судири меѓу драмскиот режисер и актерот во театарот? Како вие, како режисер, ги надминувате тие судири и какви сè последици произлегуваат од тоа?**

— Околу прашањето што е театарот, каква е неговата вистинска улога во општата култура на една заедница, какво е местото на актерот и режисерот во него, какви се нивните односи и во која насока треба да се развиваат, меѓу нашите театарски луѓе и кај критиката постојат многу одговори и ставови коишто понекогаш се сосема противречни.

— Кога за конкретно решавање на една уметничка театарска задача (кога се прави претстава) ќе се собере екипа на актери со различни ставови по сите овие основни прашања или кога нивните мотиви не се родени од вистински уметнички стремежи, во такви случаи — иако работата на правењето на претставата навидум тече нормално —

услови за појава на судири со актерите се присутни и до тој судир, отворен или скриен, секогаш доаѓа.

— Пронаоѓањето на излез и решавање на таквиот судир е речиси невозможно и обично завршува со компромисна претстава. По премиерата на таквата претстава, за која публиката и критиката од своја страна имаат и свој посебен суд и свои оцени... ситуацијата околу вредноста на претставата се замаглува. За режисерот не останува никаква реална можност, а често тој ја губи и волјата, да работи и да дејствува во правец на долгорочно спречување на таквите судири.

— Се разбира, тука станува збор за судири што се појавуваат како резултат на банални, лични, неуметнички причини, судири што носат белег на разговори меѓу глуви, меѓу луѓе кои зборуваат со различни јазици.

— Само по себе се разбира дека судирите родени на уметничка основа, покренати со естетски прашања, претставуваат движечка сила без која се незамисливи успешниот развој на театарскиот колектив и вистинксите уметнички резултати. Судирите предизвикани со уметнички мотиви, како и оние родени на лична, неуметничка основа, се појави што никогаш, во сложените и живи текови на пробата, не доаѓаат во чист вид.

**— Поради тоа мошне тешко е да се разделат и меѓу нив да се повлече граница. Речиси исто толку тешко колку понекогаш е тешко во себе и за себе — а не снобовски — да се определи дали една слика, едно музичко дело е уметност или само сурогат, кич.**

— Судирите се случуваат и тогаш кога определени услови доведуваат до тоа на заедничка работа да се сретнат режисер и актер меѓу кои разликата во творечкиот потенцијал, во набојот на уметничката страст е мошне голема. При такви, обично нерамноправни творечки односи не може да се роди уметнички зрела претстава во која актерот-творец ќе заблеска во полн сјај.

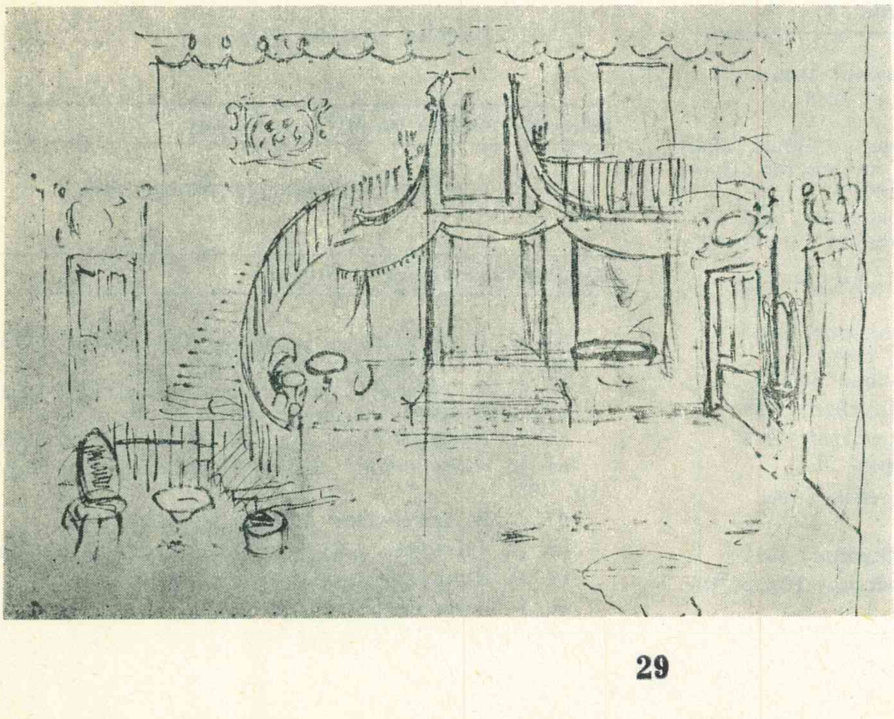
— За некако да можат да се надитрат и избегнат баналните, штетните судири, потребна е прилично трпелива работа околу поделбата на улогите, околу создавањето единствена идејно-уметничка појдовна точка меѓу актерите, единствена мотивација на секој учесник во претставата.

— Во тој случај, умешноста и тактот на режисерот, а и неговата привлечност, можат многу да помогнат во создавањето на солидна и пријатна атмосфера за работа.

## Светот на реалитетот на Ќостаров

„Кога по војната Димитар Ќостаров се појави со својата „верзија“ на Нушиќевото „Сомнително лице“, тоа беше театарски настан од прв ред. Ни по триесетгодишната ретроспектива, кога сме подложни на сентиментално медитирање, ни малку не бледнее онаа вчудовиденост и она воодушевено потпирање на една чудно раскошна режисерска фантазија којашто повторно ни го откри светот за кој мислевме дека е веќе исцрпен и дефинитивно познат. Ќостаров им одржа лекција на сите „познавачи“ дека во светот на уметноста творечката интуиција не трпи повторување, дека универзумот на книжевното дело, доколу тоа е и дело на уметноста, е неисцрпен стимуланс и предизвик на мечтаењето за нови, оригинални откритија и неочекувани можности.

Го земам „Сомнителното лице“ на Ќостаров како парадигма на една метода, на еден поглед на свет, ако сакате — на една филозофија којашто ништо не квалификува однапред, којашто не го поставува светот како априорно тврдење, па дури ни како желба и ветување на некоја исклучива идеја. Како сè да треба пред сè да се испита. утврди, доведе до несомнена егзистентност „по потреба или веројатност“, што би рекол Аристотел. Ќостаров во прв ред сиот се потпира врз континуитетот на еден реалитет којшто не живее од сценски досетки, од мали споредни пронајдоци со кои тука и таму ефектно и лесно се воодушевува (и го блефира) гледачот. Неговата почетна сфера затоа е концизна и строга, дури и скромна и ненаметлива, внимателно сместена во микрокосмосот на драмата како првичен импулс и потенцијална сила што Ќостаров постапно и незабележително ја ослободува и развива во голем плод. Ќе речат се-



**Д. Ќостаров: скица за „Ужалена фамилија“ во Народното позориште во Лесковац, 1980 година**

га тоа „не е ништо ново, дека така работеле и художествениците“ (Станиславски и Немирович—Данченко). Нека и остане таа пакост, нека биде дека Ќостаров работи како — художествениците, но работи како художественик, значи конгенијално, што на многу наши „художественици“ никако не им успеало, па наврат-нанос се префрлуваа во „антитеатар“, „театарот на апсурдот“, „физичкиот театар“, во Арто, Гротовски, Ливинг итн., но со исти резултати како и тогаш додека се држеа за Системот како сламка на море. Светот на реалитетот на Ќостаров можеби е и коинциденција на еден дух којшто се обрнал спрема адекватни инспирации. Неговата мисла на определеност (и среденост) од една страна, и од друга страна неговата опседнатост со опсервации на „малите“ пулсации на животот ја наведоа неговата уметничка личност на сензорна аскеза, на одречување од едно изобилство коешто ја оптоварува секоја уметност со емпириска тежина којашто ги истакнува своите заслуги како автентичен толкувач на животот.

„Сличноста со оригиналот“ или дури идентификација со моделот никогаш не била цел на настојувањата на Ќостаров просто затоа што не можел да се задоволи со колекционирање на животни податоци и со редење на факти во натуралистички потпури на соцреализмот. Неговиот хуморизам го чувал од баналноста на копирањето, од театарскиот практицизам и површната режисерска рутина. Тој со својот „стар“ ансамбл на скопската драма, со Прличко и Џувалековски на чело, создаде извонредно уигран драмски оркестар којшто необично успешно се испробувал со големата литература од Гогољ, Достоевски, Островски и Чехов, до — да кажеме — „Неспокојна старост“ на Рахманов со ненадминатиот Прличко. Зашто, уметничката постапка на Ќостаров ја вклучува и педагошката грижа на подолгорочно перспективно планирање на духот на еден театар на кој тој, без сомнение, му го дал личниот белег“.

**Ранко Маринковиќ, Загреб 27. 6. 1977**
**Превод: Славко Маринковиќ**

# Режиите на Димитар Костаров

## Македонски народен театар — Скопје

1. А. Корнејчук: „Платон Кречет“ 1945
2. В. Катаев: „Родителски дом“ 1945
3. Молиер: „Тартиф“ 1945
4. Б. Нушиќ: „Сомнително лице“ — „Власт“ 1945
5. А. Корнејчук: „Мисијата на мистер Перкинс во земјата на болшевиците“ 1946
6. М. Алигер: „Заповед на правдата“ 1946
7. А. Н. Островски: „Кола мудрост — две лудост“ 1947
8. И. Цанкар: „Кралот на Бетајнова“ 1946
9. Б. Нушиќ: „Покојник“ 1946
10. А. Н. Островски: „Доходно место“ 1948
11. Н. В. Гогољ: „Женидба“ 1948
12. К. Симонов: „Руското прашање“ 1948
13. В. Шекспир: „Како што милувате“ 1949
14. Л. Рахманов: „Неспокојна старост“ 1949
15. Б. Станковиќ: „Коштана“ 1949
16. А. Н. Островски: „Волци и овци“ 1950
17. К. Чашуле: „Задруга“ 1950
18. В. Шекспир: „Ноќ спроти Водици“ 1951
19. В. Марковски: „Гоце“ (ко-режија Тодор Николовски) 1951
20. Ф. Шилер: „Интрига и љубов“ 1952
21. С. Ранковиќ — П. Петровиќ: „Селската учителка“ 1952
22. Молиер: „Вообразениот болен“ 1952
23. А. Н. Островски: „Девојка без мираз“ 1953
24. В. Чернодрински: „Македонска крвава свадба“ (ко-режија Петре Прличко) 1953
25. Б. Нушиќ: „Госпоѓа министерка“ (ко-режија Петре Прличко) 1953
26. В. Шекспир: „Отело“ 1954
27. Т. Ратиган: „Длабоко сино море“ 1955
28. В. Шекспир: „Многу врева за ништо“ 1955
29. Н. В. Гогољ: „Ревизор“ 1956
30. Х. Ибзен: „Нора“ 1957
31. Всеволд Иванов: „Оклопен воз“ 1957
32. В. Инџ: „Пикник“ 1958
33. А. Н. Островски: „Шума“ 1959
34. А. П. Чехов: „Галеб“ 1960
35. Б. Нушиќ: „Протекција“ 1961
36. В. Иљоски: „Млади синови“ 1961
37. Б. Џонсон: „Волпоне“ 1961
38. Л. Кручковски: „Смртта на губернаторот“ 1962
39. Б. Нушиќ: „Покојник“ 1963
40. В. Шекспир: „Како што милувате“ 1964
41. Ж. Ануј: „Коломба“ 1965
42. Б. Нушиќ: „Госпоѓа министерка“ 1965
43. Х. Ечегарај: „Дон Цезар од Базан“ 1965
44. К. Чашуле: „Градскиот саат“ 1966
45. Н. Гогољ: „Ревизор“ 1966
46. А. Милер: „Случајот во Виши“ 1967
47. Е. Шварц: „Сенка“ 1967
48. П. Јустинов: „Животот во моите раце“ 1968
49. А. Н. Островски: „Без вина виновни“ 1963
50. Т. Арсовски: „Чекор до есента“ 1969
51. Л. Толстој: „Живиот труп“ 1971
52. Ф. Достоевски: „Фома“ 1972
53. М. Држиќ: „Скуп“ (ко-режија Бранко Ставрев) 1973
54. А. С. Грибоедов: „Мака поради умот“ 1974
55. Џ. Милер: „Време на шампионите“ 1975
56. Б. Нушиќ: „Госпоѓа министерка“ 1977

## Опера на МНТ — Скопје

57. Џ. Пучини: „Тоска“ 1949

## Куклена секција на МНТ — Скопје

58. С. Јаневски: „Шумска дружина“ 1947

## Народно позориште — Мостар

59. А. Н. Островски: „Девојка без мираз“ 1954
60. Н. В. Гогољ: „Ревизор“ 1956
61. С. Куленовиќ: „Светлина на вториот кат“ 1962
62. Б. Нушиќ: „Покојник“ 1963
63. А. Наметка: „Легенда за една љубов“ 1966
64. Б. Михајловиќ — Михиз: „Комедијантот Зајлер“ 1967
65. А. Н. Островски: „Волци и овци“ 1968
66. П. Јустинов: „Животот во моите раце“ 1968
67. Б. Нушиќ: „Госпоѓа министерка“
68. Р. Стојанов: „Мајстори“ 1970

**Студио 64 — Мостар**

69. Р. Ролан: „Игра на љубовта и смртта“ 1962

**Југословенско драмско позориште — Белград**

70. И. Тургенев: „Еден месец на село“ 1951

**Загребачко драмско казалиште**

71. Б. Нушиќ: Госпоѓа министерка“ 1964

**Театарот на народностите — Скопје**

72. А. Н. Островски: „Шума“ 1969
73. М. Горки: „На дното“ 1976

**Драмски театар — Скопје**

74. М. Горки: „Егор Буличов“ 1976
75. М. Горки: „Васа Железнова“ 1979

**Народно позориште — Лесковац**

76. А. Н. Островски: „Шума“ 1976
77. Х. Ибзен: „Нора“ 1977
78. Б. Нушиќ: „Ужалена фамилија“ 1980

**Народно позориште „Јоаким Вуиќ“ — Крагуевац**

79. М. Горки: „Егор Буличов“ 1978

**„Вардар-филм“ — Скопје**

80. М. Мајтењи: „Весел молер“ (краткометражен) 1959 (?)

**Европски модерни театарски почетоци**

# Русија

Модерниот руски театар е поврзан со имињата на првите модерни писатели какви што се Антиох Кантемир (1708—1744), Василиј Тредијаковски (1703—1769), Михаил Ломоносов (1711—1765) и Александар Сумароков (1718—1777).

Во тоа време драмата се јавува како нова форма и во 1747 година **Сумароков** на рускиот театар му го дарува националниот репертоар со делото „Хорев“. Иако театарот сеуште е ограничен на свештенички академии на кои се изведуваат поучни пиеси, националниот театар си го пробива патот.

Алексеј Михајлович и подоцна Петар Велики (1682—1725) основаат лични театри, за свое задоволство. Во нив се играат библиски пиеси на германски, а потоа и во превод на руски јазик.

Во 1766 година **Денис Фонвизин** ја пишува драмата „Бригадир“, а веќе 1796 година, по многубројни претстави, официјално се признава и прифаќа театарската група на славниот актер **Фјодор Волков** (1729—1763). Тука репертоарот во прво време е составен од преведени дела, а потоа сѐ повеќе од оригинални. Со комедии, трагедии и комични опери, меѓу другите, се јавуваат **Владимир Лукин (1737—1794), Александар Аблесимов (1748—1783) и Василиј Капнист** (драма „Парница“ 1798).

**Европски модерни театарски почетоци**

# Португалија

Португалскиот театар е роден во XVI век и најтесно е сврзан со името на **Жил Висенте** (1465—1537), автор на 44 дела од кои повеќето се комедии. По кралска наредба, Висенте е организатор на дворски забави, а своите дела ги пишува на шпански (кастилијански говор) и португалски.

Тој е автор на аута (форма на религиозна драма), фарси, трагикомедии и комедии: „Посета“ 1502, „Ауто за тројца мудреци“ 1503, „Ауто за Индија“ 1509, „Повик на војна“ 1513, „Вдовец“ 1514, „Рубена“ 1921, „Ковачница на Љубовта“ 1524 и „Шума за измами“ 1536 година.

**Са де Миранда** се обидува во португалскиот театар да ја воведе италијанската комедија (наспроти народните аута) и ги пишува „Странци“ 1627 и „Вилапандос“ 1538 година.

**Жорже Фереира де Васконселуш** (1515—1585) пишува комедии, а најуспешна му е „Еуфросина“, додека **Антониу Фереира** пишува трагедии во стихови, по углед на античките, и своето ремек-дело „Трагедијата на Инес де Кастро“ го создава 1558 година. Ова е прва европска трагедија со национална тема.

## Раритети

# „Лет во место“ и „Хај – Фај“ во 14 театри низ Југославија

**Двата најнови драмски текста на Горан Стефановски моментно се играат на сцените во 14 југословенски театри, што е исклучително ретка појава — доколку не и рекордна! — и кога се работи за писатели со многу подолгогодишно присуство во југословенскиот театарски живот.**

**● Драмата „Лет во место“, по праизведбата во Скопје во режија на Слободан Унковски, е поставена и се игра на сцените во следниве театри:**

**— Народно позориште во Титоград во режија на Бранко Ставрев;**

**— Људско гледалишче во Целје во режија на Миле Корун;**

**— Народно позориште во Тузла во режија на Сулејман Купусовиќ;**

**— Драмско казалиште „Гавела“ во Загреб во режија на Љубиша Георгиевски; и**

**— Народниот театар во Куманово во режија на Димитар Станковски.**

**● Драмата „Хај-фај“ моментно се игра на сцените во следниве театри:**

**— Драмскиот театар во Скопје во режија на Љубиша Георгиевски;**

**— Камерниот театар 55 во Сараево во режија на Виолета Џолева;**

**— Работната заедница ЦКД Загреб во режија на Миро Меѓиморец;**

**— Народниот театар во Куманово во режија на Наум Пановски.**

**„Хај-фај“ се подготвува и на сцените во: „Ателје 212“ во Белград, Местното гледалишче во Љубљана, Народното позориште во Ниш, Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и Народното позориште во Лесковац.**

## Занимливости од историјатот на драмските уметности

# Волтер како ко-режисер

**Душан Хр. КОНСТАНТИНОВ**

Францускиот драмски книжевник, историчар и филозоф Франсоа Мари Аруе-ВОЛТЕР (1694—1778) без сомнение е занимлива личност меѓу генијалните творци во културната и научната историја на човештвото. Тој е автор на трагедиите „Един“, „Брут“, „Зарија“, „Цезар“, „Меропа“, „Танкред“ и на комедиите „Сењорско право“ и „Нанина“. Инаку, пишувал и романи со филозофска содржина („Кандид“ и други). Со право се смета за еден од најистакнатите претставници на епохата на просветеноста.

Волтер бил **„човек полн со спротивности“** (Вил Дурант). Неговиот карактер се пројавувал и со крајно негативни и со крајно позитивни одлики во секојдневниот живот па е мошне тешко да се заокружи на едноставен начин претставата за неговата личност. Сепак, според Дурант, најчудното во него била **„неисцрпливата плодност и блесокот на неговиот дух“.**

При поставувањето на неговите драмски книжевни творби Волтер имал обичај да присуствува на пробите и да се пројавува и како корежисер а не само како автор кој набљудува, слуша и молчи.

Во 1742 година, во Париз, била подготвувана неговата драма „Меропа“. Главната улога ја толкувала прочуената артистка Дименил. Незадоволен од нејзиното толкување, Волтер ѝ пристапил на Дименил и ѝ објаснил како треба да вложи сѐ од себеси, за да може ликот да биде онаков каков што го замислил тој при пишувањето на пиесата.

Дименил се жалела дека би требало да има **„вистински ѓавол“** во себе та да може да прикажува такви страсти какви што барал тој. „Сосем **така“** — одговорил Волтер — **„човекот треба да има ѓавол во себе за да постигне полн успех во некоја уметност“** (Вил Дурант — Ум царује, стр. 197). Со други зборови, Волтер барал од артистката Дименил ,во својство на корежисер, да се надмине сама себеси во толкувањето на доверената улога; да заокружи таков лик, што ќе остави кај гледачите впечаток на демонска реалност на разгорени човечки страсти.

Токму заради таквото однесување, на Волтер кон артистите, неговите критичари и непријатели (критичарот најчесто се пројавувал како непријател) тврделе дека тој располага со она што го барал од другите. Конкретно Сент-Бев велел: „Тој имаше ѓавол во своето тело“ а Де Местер тврдел дека Волтер е човек **„во чии раце пеколот ја ставил сета своја сила“** (Дурант, исто, страница 197).

## Актерот е... актерот е актер: Цветанка Јакимовска

# На сцената треба вистински да ѝ припаѓаш

Лилјана МАЗОВА

**ЦВЕТАНКА ЈАКИМОВСКА** е родена 1927 година на Перник, НР Бугарија. Живеела и учела основно и средно училиште во Куманово. Во ансамблот на Драмата на Македонскиот народен театар, по положената аудиција, се вработува како професионален артист во есента 1946 година. Од оваа сцена замина и во пензија во септември 1982 година.

На сцената на МНТ, онаа во стариот објект од левата страна на Вардар и во монтажниот објект на булеваротЈНА оствари импознтен број на улоги, претежно носечки, во дела и од домашната и од странската драматургија. Интензивно се занимава и со рецитаторство. Прва поголема артистичка задача на сцената ѝ беше ликот на Андрејчик во „Младоста на татковците". Потоа следуваа улоги и улоги. Да потсетиме: Љубица во „Селска учителка", Марица и Анѓа во „Сомнително лице", Борика во „Парадоксот на Диоген", Нора во „Нора", Исмена во „Сид", Нехама во „Зајдисонце", Мајката во „Метаморфоза", во „Шума", во „Антигона"...

Добитник е на наградата „11 Октомври" за интерпретацијата на Нехама во „Зајдисонце" и на уште неколку други награди за телевизиски и радиодрамски остварувања.

Не ја прифати лесно идејата за еден ваков разговор. Како да бараше причина да не го обавиме. Рече „не сакам да зборувам за минатото". Зошто?

— Затоа што додека бев на сцената, полни 35 години, никогаш не помислував дека еден ден ќе треба да зборувам за тоа мое минато на театарската сцена. Дека ќе помине еден период за кој ќе треба да разговарам, да се присетувам. Многу работи, како податоци, веројатно се заборавени, избришани од сеќавањето.

**— Свесно или несвесно?**

— Па не би можела да кажам точно. Во овој миг ми се чини останале само најснажните. Можеби во текот на разговорот ќе наврат и сеќавања од друг вид.

**— Значи ли ова дека се сеќаваш само на најубавите?**

Не. Останале и многу лоши.

**— Што паметиш повеќе: доброто или лошото?**

— Се трудам да остане доброто, убавото.

— Ова е момент да се почне од крајот. Кога последен пат настапи на сцената како артист на матичната куќа, како член на Драмата на Македонскиот народен театар?

— Формалниот крај го имав на Охридското лето 82, во изведбата на претставата „Сомнително лице".

**— Сега на матичната сцена, еве една сезона, настапуваш како гостин?**

— Да. Ја играм Нехама во „Зајдисонце", Анѓа во „Сомнително лице", Мајката во „Метаморфоза", а очекувам одново да играм некои ликови во претстави што треба да бидат пренесени на новата сцена на Македонскиот народен театар.

Цветанка Јакимовска

**— Што значи за тебе, макар само официјално да се напушти сцената по 35 години поминати на неа?**

— Јас, практично сѐ уште сум присутна на сцената. И во театарски претстави, а имав, во меѓувреме, и неколку други настапи, индивидуални: во Салонот 19,19, во Титоград на Гоцевите денови. Всушност, откако официјално го исполнив својот работен век, имав период полн со работа така што не чувствувам дека сум одделена од сцената. Освен што го чувствувам финансискиот момент.

**— Каков е тој?**

— Материјалната состојба на пензионираниот артист е лоша. Многу лоша. Тоа е практично резултат на нашата негрижа. Нашите лични доходи биле мали, не сме мислеле многу на нив. И, еве, сега ни се враќа.

— Ти си од оние среќни артисти чиј бал на сцената траеше долго: и во однос на квантитетот и во однос на квалитетот? Во тој голем репертоар најчесто ти беа доверувани големи, носечки улоги?

— Навистина имав голем и долг бал. Веројатно сум од оние среќни артисти кои се појавија на сцената во оној златен период на нашиот те-

атар. И од општествен аспект и од аспект на она што се вика професија и совладување на професијата. Во театарот, во колективот на Драмата на Македонскиот народен театар дојдов две години по неговото формирање, во 1946 година. Тоа е времето кога театарот ги правеше првите чекори, кога општеството ги правеше првите чекори да создаде свој, македонски театар. Напорите беа огромни и од едната и од другата страна. Не се жалеше ништо. Никаков труд, никакви финансии не беа проблем за создавањето на театарот. Тоа е едната страна на мојата среќа, на мојот бал на сцената. Втората, би ја објаснила некако сликовито. Прашањето не е само во тоа дали се има средства или не. Се измени времето. Денес има и многу други забави, забавни медиуми, така што театарот, можеби и објективно, доаѓа на некој втор план. Она време, времето во кое јас почнував, би го споредила со денешниот однос кон фудбалот. Кога се одеше во театар и кога се говореше за театарот и кога се создаваа усилби да се создаде театарска претстава тоа личеше како на ова денес кога се подготвува фудбалски натпревар. Јас денес не можам да почувствувам навивачка страст од ниту една страна, за феноменот што се вика театар.

**— Се сеќаваш ли на твојата прва улога?**

— Во мојата прва сезона на театарската сцена не остварив ништо позабележително. Репертоарот беше веќе подготвен и јас само упаднав во него со ситни задачи. Мојата прва поголема ролја, веднаш во следната сезона, беше во една руска пиеса. Се викаше „Младоста на татковците". Во неа играв едно машко дете, ликот на Андрејчик. Беше тоа лик на младо момче кое во текот на Револуцијата сè изгубило и тргнало со една група болшевици... Се сеќавам на сцената на перонот на кој Андрејчик се среќава со својот татко... Тоа беше, во контекстот на целата претстава, голема и значајна улога. Но, беше проблем кој ќе го игра, кое машко дете би се снашло во улогата. Јас бев тогаш многу млада, малечка и бев среќно решение за режисерот Димитар Ќостаров. Се присеќавам: колку бев млада толку и се трудев да го совладам ликот. Прво, да бидам машко. Второ, да бидам мангупче. Трето, икако сите ми помагаа, јас одев на локацијата на старата ложилница каде се собираа деца, мангупчиња. Од нив учев да свиркам со прсти, да плукам низ заби... Секој ден ги изненадував сите на пробата кога ќе дојдев со нешто ново научено. Постарите колеги и режисерот ми се радуваа. Е, тоа е она што ми даде некаков посилен поттик да можам уште повеќе да се трудам, да го засакам театарот.

**— Го спореди театарот со фудбалски натпревар. Првата сценска задача ти беше машки лик. Кога стана женско на сцената?**

— Веднаш по ова играв една мала улога во друга претстава, чинам беше од Нушиќ. Знам само дека се трудев да бидам баш девојче. Но, тогаш, во тој период, изгледа уште не бев ни машко ни женско. Е, потоа се нижеа улогите. Од следната сезона мислам дека играв во секоја нова пиеса. Можеби имаше понекогаш и некој исклучок. Одеднаш почнав и големи улоги. Така, кога ја одиграв Љубица во „Селска учителка" која во тоа време ми беше најголема, најтешка улога, почнав да играм вистински големи улоги. И — станав жена на сцената. Мислам дека, пред сè, треба да им бидам благодарна на луѓето кои во тоа време раководеа со театарот. Пред сè, на режисерот Димитар Ќостаров, на Илија Милчин, Петре Прличко, Тодор Николовски, Крум Стојанов, Тодорка Кондова-Зафировска. Тие не ме определија за некаков фах, меѓутоа кој од нив режираше редовно ме гледаше во некоја ролја. Во најразлични. Така, уште во младите години јас играв и машко и женско и старица и таканаречени карактерни улоги. Тоа ми овозможи подоцна, кога веќе не бев млада, да играм девојчиња, и млади жени, да не ми паѓа тоа тешко. Не се чувствував онеспособена за такви улоги. Јас бев оспособена да играм широк репертоар.

**— Говориш за првите улоги, за твоето наоѓање на сцената. Се сеќаваш ли како ја доживеа првата средба со публиката?**

— Одново морам да се навратам на Андрејчик. Додека ја работевме пиесата „Младоста на татковците", на сцената имаше прекрасна работна атмосфера. Јас на сцената ги гледав сите. А и тие мене. Затоа и не мислев многу на публиката, на тоа како таа ќе ме гледа. Немав трема. Мислев на она што се случува на сцената. Потсвесно, длабоко во себе, подоцна тоа го открив, јас и тогаш сум ја чувствувала публиката.

**— Ја гледаш ли некогаш публиката?**

— Ја гледам. Само никогаш од сцената, туку од зад завесата, пред да почне претставата.

**— А кога ќе почне?**

— Не. Мислам дека тоа ќе ми штети.

**— И не ти се случило некого да препознаеш, тој наспроти тебе, во салонот?**

— Сум препознала, но тоа било несакајќи. На пример, во „Трите сестри" имав сцена што беше многу напорна. Гледајќи напред, колку и да гледам пред себе, имаше доволно светло па препознав некои луѓе. Ми беше жал, зашто почувствував како да сакам да ѝ се допаднам на личноста што ја препознав. Потоа, сфатив дека таа сцена ја одиграв многу сентиментално токму затоа што сакав да ѝ се допаднам на онаа личност.

**— Што мислиш: ѝ се допаѓаш ли на публиката?**

— Веројатно кога сум играла добро сум ѝ се допаѓала, а кога не, не.

**— Знаела ли публиката секој твој труд да го награди?**

— Да. Да. Тоа се чувствува. Едноставно тоа сум го чувствувала. Не само по аплаузот, туку и по тишината која настанувала во салата. Тишината е често поголема награда од аплаузот. Сум имала, за среќа, такви моменти кога во салонот царувала апсолутна тишина, а јас самата сум го слушала биењето на своето срце. Но, тоа се ретки моменти.

**Цветанка Јакимовска во „Селската учителка"**

**— Од каде доаѓа твојата определба за театарот, твојата љубов за сцената?**

— Мислам дека тоа го сторив несвесно. Имав некоква предиспонираност. Уште во основното и средното училиште важев не за артистка, туку за рецитатор. Постојано нешто рецитирав.

**— Но, тоа е честа појава?**

— Точно. Меѓутоа, јас театар не бев видела. Живеев и учев во Куманово. За време на окупацијата дојде и во Куманово некаков театар. Но, јас не го гледав. Еднаш видов циркус. Моите мечтања беа во него. Дури почнав да се подготвувам за него. Да говорам, а не да играм. Дури за време на војната отидов во Софија и таму учев, едно цело лето, во едно фискултурно училиште вежби на трапез, на вратило... Длабоко во себе нешто ме влечело. Но, не фискултурата, акробатиката. Веднаш по ослободувањето Македонскиот народен театар дојде на гостување во Куманово. Не со претстава, туку со некаква програма. Ги пееја и рецитираа познатите „врапчиња“, а мислам и „Гладна кокошка просо сонува“. Тогаш првпат видов театар. Бидејќи таа програма се прикажуваше во училиштето, откако заврши, неколку мои другарки почнаа да се фалат дека и во училиштето има артистка која рецитира. Во последните години од гимназијата веќе ме викаа артистка. И, ме натераа да рецитирам пред оние кои беа таму: Петре Богданов-Кочко, Димитар Ќостаров, Благоја Црвенков, Крум Стојанов... И денес добро се сеќавам на нивните физиономии кога ме слушаа како рецитирам. Ми рекоа: „Ти, девојче, ќе дојдеш ли кај нас во театарот?“ Реков дека треба прво да ја завршам гимназијата, а после дека ќе дојдам. По две години дојдов на аудиција во театарот и ме примија. На почетокот живеев во театарот, во една канцеларија на горниот кат. Потоа работите се решаваа една по една.

**— Мислиш ли дека циркусот е блиску до театарот?**

— Не би рекла. Откако дојдов во театтарот, циркусот го заборавив. Навистина го обновив дури тогаш кога на сцената играв циркуска артистка. Интересно е тоа што мене во циркусот ми се допаѓаше неговата комична страна, а во театарот главно бев драмска артистка.

**— Твојата генерација артисти, колеги, постарите или помладите без исклучок со носталгија се сеќаваат на стариот театар, оној до Дрвеното мовче, од левата страна на Вардар, што беше оштетен во земјотресот, а потоа и урнат. Во него како да ги имавте своите ѕвездени мигови. Го имаш ли и ти тоа чувство?**

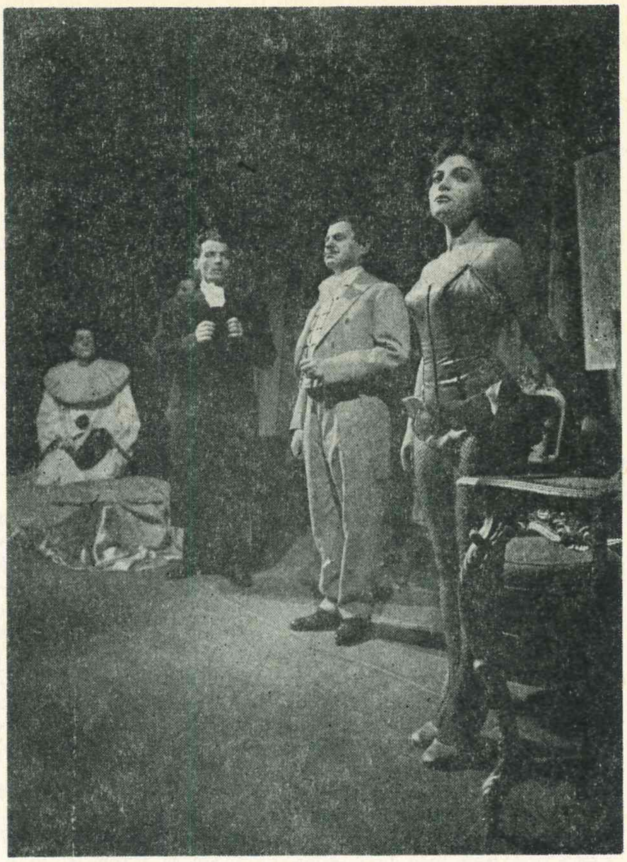
— Секако. Но, такви ѕвездени мигови имав и во монтажниот објект на булеварот ЈНА. Можеби ваму бев и позрела, и како артист и како човек. Мислам дека и земјотресот на некој начин нè созреа. Артистот станува комплетен уметник кога ќе созрее и како човек.

**— Твојот репертоар беше богат и разновиден. Не би можело да се каже дека играше повеќе во дела на домашни или на странски автори и обратно. Кои беа потешки?**

— Сум имала улоги рамноправно и од едните и од другите, се разбира, доколку репертоарот бил рамноправен. А не бил. По силата на околностите репертоарот на домашни драми бил помал, иако сè што можело да се игра, играно е на нашата сцена. Нема потешко или полесно. Сè е тешко. Јас, за жал, не можам да се сетам на улога што сум ја направила лесно. Многу тешко, со многу труд ги правев улогите.

**— Тешко го учеше текстот?**

— Не. Јас веќе на петтата проба го знам текстот без каков и да е проблем. За мене тој веќе не постои. Го совладувам ликот. Мислам дека една од причините е веројатно тоа што постарите



**Јакимовска во сцена од „Глорија“**

колеги, моите учители што веќе ги набројав, во тоа време многу говореа за тоа дека театарот е многу сериозна работа. Дека е тешка, дека треба многу да се работи. Јас тоа го сфаќав во буквална смисла. Поседувам тетратки и тетратки кои јас ги испишував кога работев некоја улога.

**— Имаше свој систем на работа, своја лабораторија?**

— Да. Најнапред барав сè што може да се најде за авторот без разлика дали е странски или домашен. Меѓутоа, не совладувањето на улогата, зашто таа се совладува полесно и за неа постои рутина, туку начинот како да се проникне во ролјата, да се открие е тешко. Човек треба да се најде во тој лик себе си. Да се открие ликот навидум е лесно. Но, не е лесно. Првиот впечаток може и да е погрешен. Треба да се најдат мотивите зошто говори така, зошто се односите такви. Откако сето тоа ќе се открие веќе е јасен патот по кој тој лик треба да се движи и да живее на сцената. Ликот мора да се бара во себе, да се најде и да излегува од артистот како од него самиот. Во спротивно ќе биде само некаква скица. Само кога работев вака чувствував дека на сцената стојам на сопствени нозе. Затоа и за секоја улога ми биле потребни биографски податоци за ликот. Сум собирала дури и непотребен материјал за кој подоцна сум се прашувала зошто ми бил. Но, тоа ми давало и сигурност. Мене ретко ми се случувало да се чувствувам несигурно на сцената и да не знам каде сум, што сум, да стојам на сцената, да слушам што се прави на сцената, да гледам. Ова пак ти овозможува оние мигови на сцената за кои ние велиме дека се случуваат токму во тој момент, а тие се најдобрите.

**— Што мислиш, по која улога најмногу публиката те памети?**

— Често ми се случуваше, кога ќе се сретнам со познати или непознати луѓе, да ми говорат за мојата Глорија. Тоа навистина беше добра улога. Но, јас знам дека им останав во сеќавањето и затоа што Глорија ја играв речиси полугола, иако не се согласувам дека тој мој лик треба да се памети по тоа што на себе имав малку текстил. Беше тоа добра претстава. Со неа бевме и на Стерииното позорје и добивме убави комплименти.

**— Ти на сцената долго беше млада? Еве и една фотографија на која одново немаш многу текстил на себе!**

— Да (се смее). Тоа е ликот на Дикси Еванс од „Големиот нож". Играв една филмска старлета. Беше тоа добра претстава, а ја режираше Крум Стојанов.

**— Кога говориш за своите улоги, постојано велиш дека биле добри улоги или добри претстави. Па, по која улога би сакала публиката да се сеќава на тебе? Веќе ја спомнавме Голорија!**

— Ах, секој оној што макар и само еднаш бил во театарот и ме гледал во било која улога, би сакала да се сеќава токму на тој лик. Би сакала луѓето да се сеќаваат на улогите што сум ги играла. Интересно, има сигурно улоги за кои јас сметам дека подобро сум ги направила и затоа повеќе ги сакам. Тоа е така.

**— Но, артистот и не ги сака сите свои улоги?**

— Тој треба да ги сака. Ако кон некоја има некаков отпор или причина да не ја сака, доколку работи врз неа, ако се почувствува добро во неа, тој и ќе ја засака.

**— А која своја улога ти најмногу ја сакаш?**

— Сега кога се сеќавам, јас се радувам на сите свои ролји. Меѓутоа, не знам дали е со сите така, јас редовно ја сакам последната улога што ја работам.

**— На која сега работиш?**

— Не работам на ништо ново. Последна улога ми беше Мајката во „Метаморфоза".

**— Артистките, во твои години, се жалат дека се осудени да играат ликови на мајки кои се доста шаблонизирани!**

— Јас играв многу мајки. Нив навистина сакам да ги играм на сцената. Зимава наш гостин беше големата артистка Мира Ступица. Рече една вистина: да сине, стани сине, легни сине, јади сине, се —најчестите реплики што се говорат. Тоа е точно, но повеќе важи за улогите на мајки во ТВ сериите или филмовите. Во драмската литература има и добро напишани улоги на мајки. Можеби се тие ставени во втор план. Но, што да правиме. Бабељ во „Зајдисонце" вели дека „мајките немаат никаква улога во нашиот живот". А јас играм мајка, стојам на сцената и го слушам тој текст. Тоа е голема вистина. Како мајките во животот да немаат улога. Така е и на сцената. Меѓутоа, благородно е и убаво на сцената да се игра лик на мајка.

**— Ти го играш и ликот на мајката, на Анѓа, во „Сомнително лице"?**

— Тоа е улога која, по сила на околностите, сега ја играм. Во „Сомнително лице" јас со години ја играв Марица. Но, при последната обнова на оваа претстава, минатата година јас упаднав во ликот на Анѓа.

**— „Сомнително лице" е претстава која најдолго се одржа на репертоарот на Драмата на МНТ. Повеќе од три ипол децении. Ти ја играше Марица, па сега и Анѓа?**

— Јас кога дојдов во театарот „Сомнително лице" веќе беше на репертоарот. Значи, не играв во првата негова поделба. Играв во него подоцна. Марица, чинам, најнапред ја играше Добрила Чабриќ, па Милица Стојанова, па јас.

**— Како го поднесе преодот: по Марица да ја играш Анѓа?**

— Тоа не е ниту тешко, ниту необично. И во други претстави ми се случувало истото. Во „Госпоѓа Министерка" најнапред го играв Рака долги години, а сега играм една од гостинките, тетка Даца.

**— Си се замислувала ли некогаш во ликот на Нушиќевата „Министерка"?**

— Не. Никогаш. Тоа не би можела. А и не знам зошто не би можела да ја играм. По Мери Бошкова во овој лик не можам да видам ниту една друга артистка. Сега, при последната обнова на оваа претстава јас на режисерот Костаров му бев помошник режисер. Не само формално. Јас работев со артистите, а најмногу со Мери. По секоја проба разговаравме по неколку часови. И денес се одушевувам од нејзината игра на овој лик. Не ми се јасни изворите за таквата игра и каде ги наоѓа. Исто така се воодушевувам од играта на Петре Прличко. Од неговите психо-физички канали по кои ги води ликовите. Стојам зад завесата и се чудам од каде го вади сето тоа.

**— Кога ги споменуваш колегите, се возбудуваш. Говориш со воодушевување?**

— Имав среќа да бидам во колектив со големи артисти. Да набројувам? Веќе ги кажав, а ќе ги додадам Тодорка Кондова-Зафировска, Крум Стојанов... Сум играла со нив.

**— Има ли и денес во тој колектив прекрасни, големи артисти?**

— Има. Има многу талентирани артисти. Можеби не се толку бројни, но тоа што го нема во овој театар е репертоар. Нема голем репертоар, нема добар репертоар, нема љубов.

**— Треба ли многу љубов?**

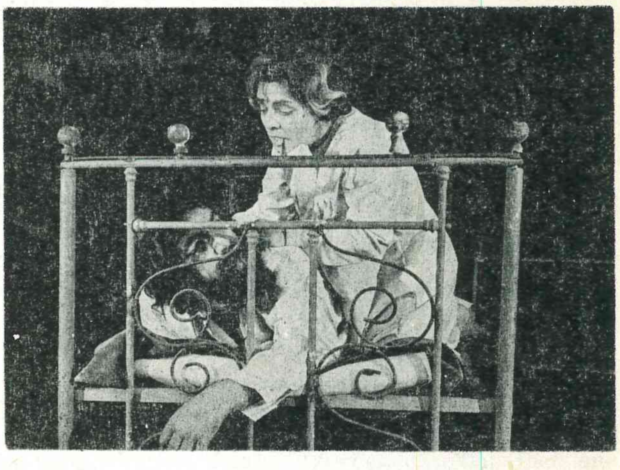
— Огромно многу. Нека не прават илузии артистите ни режисерите дека може да се прави театарска претстава без љубов. Веројатно ова некому ќе му биде смешно. Професионален театар нема никаква врска со љубов — тоа е најголемата грешка.

**— Излегува дека ти веќе 36 години водиш љубов со театарот?**

— Токму така. Кога нема љубов, нема ролја. Потребна е занесеност до крајни граници. Па што е театарот. Тој е измислена работа, фантазија. Понекогаш мислам: ако не се занесувам така, ако не мечтаам така, ако не измислувам, мене би ми било срам да играм, да бидам артистка.

**— Сонуваш ли често театар?**

— Како не. Само колку се мачам и во сонот со театарот. Сонувам дека не сум се подготвила, не



**Ц. Јакимовска и Ристо Шишков во „Зајдисонце"**

сум го научила текстот. Едноставно, имам мори. Сама за себе си создадов и дефиниција за театарот. Тој е многу тешка и многу убава професија. Многу е благородно да биде човек артист.

**— Ова го говориш од сопствено искуство?**

— Да. Едновремено е и многу тешка професија. Бара многу жртви, многу фантазија.

**— Што жртвуваш?**

— Ја жртвував, пред сè, својата младост. Младоста треба да се живее и оживее. Можеби и такви беа нашите услови. Денес е секако поинаку. Младите во театарот денес доаѓаат со завршен факултет за драмска уметност или театарска академија, па знаат за театарот и полесно навлегуваат во него. Не им треба толку време колку што нам ни требаше. Ние во театарот доаѓавме неподготвени, немавме академии.

**— Твојата академија беше сцената?**

— Да. Но, ми требаа часови и часови за нејзино совладување. Со часови и часови јас и сите други го слушавме Илија Милчин и од него учевме за историјата на театарот воопшто. Часови и часови го слушавме Димитар Ќостаров кој нè учеше како да учиме, да научиме некаква етика и да разбереме што е тоа театар и т.н. Од друга страна, имав 18 години, па 20, 22, 25, 30 години... а не знаев што значи дружење надвор од театарот. И кога одев во кино тоа не го правев како разонода, ами за да научам нешто што ќе ми помогне во толкувањето на улогите.

**— Значи, учеше и од филмското платно?**

— Како не! Сè што можеше да се види како артизам ми користеше, учев иако не знаев како тоа треба да се прави. Но, учев дека треба сè да биде вистинито. Имало и лоши филмови кои сум ги сфаќала така, зашто не ми биле вистинити.

**— Ти „подари ли" театарот и деформации во однос на психата?**

— Да. За театарот жртвував и еден дел од нормалата во себе. Години по ред, набљудувајќи што и да се случува, многу внимателно гледам што се случува и како реагираат не само луѓето околу мене, туку и јас. Дојдов во една ненормална ситуација. Се фатив во момент во кој се исплашив од самата себе. Си реков: јас не сум нормален човек кога можам да се самонабљудувам. Значи, во еден за мене тежок животен момент јас се фатив како се набљудувам, што се случува во мене, што чувствувам, како мислам и како стојам. Се исплашив, тоа беше страшно за мене. Ете, тоа е деформација. Таа ме прследува до денес.

**— Дали е тоа страв, можеби?**

— Чинам дека не би требало. Веројатно нормален човек не прави така. Јас се фатив во еден момент дека се набљудувам за тоа утре да го искористам на сцената. Ова се случува со артистите. И тоа не ретко.

**— Западна во горчините на професијата. А кои се нејзините светлини?**

— Многу е убаво кога наутро, по убаво одиграната синоќашна претстава — убаво одиграна улога, ќе излезам надвор или ќе појдам на проба. Уште никој не ми рекол ништо, никаков свој впечаток од синоќашната претстава, а јас се чувствувам како да имам крилја. А ако со некој уште позборувам за синоќашната улога, е тоа е бескрајно убаво чувство. Тоа е светлината на професијата.

**— Кога говореше за љубовта кон театарот, за репертоарот на Драмата на МНТ, не чувствуваш ли и ти вина за таквиот репертоар, како самоуправувач?**

— Сум била апсолутно свесна за киксовите што дојдоа. Ги очекував. Меѓутоа, тоа е мое гледање, мои забелешки за репертоарот. Многу луѓе во Драмата не се согласувале со тоа дека со години се

Сцена од „Галеб": Јакимовска со Илија Џувалековски

водеше лоша репертоарска и кадровска политика. Сметаа дека сè е добро, дека е сè во ред. Имало и судири. Не „одело" така подмачкано. Јас се согласувам дека е концепирана добра репертоарна политика дека е набележуван, пишуван добар репертоар. Дури се сеќавам за еден десетгодишен, па петгодишен репертоар што го правеше Владимир Милчин, како драматург. Тој направи една цела книга за тоа каков и од кој аспект треба да се гради репертоарот, секоја пиеса. Меѓутоа, таа остана да лежи во некоја фиока. И воопшто, набележаниот репертоар се менуваше. Со години на ред се случуваше инцидентност во рерпертоарот. Особено во последните години.

**— Се согласуваш ли дека МНТ, од аспект на драмскиот ансамбл, е брод што тоне?**

— Добро, ќе се согласиш ли ти ако не одговорам на ова прашање. Ако јас бев сега во редовен работен однос, ќе кажев што мислам. Огорчена сум од некои луѓе кои велат вака: „Вие, вашата генерација, сметате дека театарот бил театар кога вие сте биле во него"! Нашата генерација! Ние! Нашите претстави од минатото!

**— Излегува дека е така?**

— Ние, како генерација велиме вака: истите тие што нам ни префрлаат, сметаат дека театарот почнува со нив. А, веројатно, и ќе пропадне со нив. Ете, просто заради тоа не би сакала да говорам повеќе. Ужасно е што некои сметаат дека театарот почнал со нив. Ова негирање е, пред сè, некултурно човек да смета дека пред него немало ништо, ако смета така.

**— Меѓутоа, факт е дека во времето на твојата генерација МНТ го имаше својот цут!**

— Да. Тогаш имаше и репертоар и публика.

**— Како се чувствуваш кога салонот е празен?**

— Ужасно. Грозно.

**— А и тоа ти се случува?**

— Многу често. Јас не сум многу духовит човек, но еден ден, толку ми беше жал што посакав во салонот да гледам макар топки наместени во столовите. Да има нешто во салонот. Толку ми паѓа тешко тој празен салон. Или, уште потешко ми е кога ја пребројуваме публиката пред почетокот на некоја претстава: дали во салонот има 25 или 30 посетители, што е минимум по кој претставата може да почне да се прикажува. Ако се помалку, ја одложуваме. Е, тоа е уште потешко: стоиш во ходникот, во преминот меѓу гардеробата и сцената, облечен си во костум на ликот што го играш, нашминкан, а не знаеш дали воопшто ќе играш, дали ќе се одржи или откаже претставата.

**— Како се чувствуваш по одложена претстава заради тоа што нема публика.**

— Многу тешко. Многу лошо. Јас после претстава многу ретко останувам во театарот. Но, по одложена претстава, ретко си одам дома. Останувам во театарот, во театарското бифе час или час и половина. Разговарам со колегите, сеедно за што, и верувам дека на следната закажана претстава во салонот ќе има доста публика. Ако дојде, ќе биде добро. Но, се случува и вториот пат публиката да не дојде.

**— Еве, околу нас има и бројни фотографии на кои си ти, со свои колеги во разни ликови и претстави. Не се во којзнае каков ред?**

— Некако немам време да ги средам. За месецдва чекам да се вселам во нов стан и верувам дека тогаш ќе имам услови и време да ја завршам и оваа работа.

**— Одигра многу ликови, имаш многу фотографии. Приспомни си за ликовите што ти биле битни?**

— Па, еве ме како Андрејчик во „Младоста на татковците", мојата прва и вистинска професионална задача. А еве сум и како Глорија. Многу ја сакав и Клара во „Д-р". Со ликот на Љубица во „Селска учителка", во режија на Ќостаров, ги доживеав своите први и вистински среќни денови. Дури во „Нова Македонија" се појави и текст од еден гледач кој говореше со воодушевување за мене како Љубица, како откритие на сцената, како лик кој треба секој да го види. Многу ја сакав и Борика во „Парадоксот на Диоген" од Арсовски. Оваа претстава му беше дипломска работа на Вукан Диневски. Сите ја сакавме претставата и ја работевме со голем жар и елан. А еве и сцена од „Галеб" во кој јас го играв ликот на Нина Вонреден партнер ми беше Илија Џувалековски. Се радував и долго живеев со Исмена во „Сид" што го режираше Тодорка Кондова-Зафировска. Убаво работевме и со режисерот Славко Јан кога ја поставувавме пиесата „Ѕвездите се вечни". Ја сакам, и сè уште на сцената живеам со неа, и Нехама во „Зајдисонце" од Бабељ.

**— За ликот на Нехама ти ја доби и единствената награда за остварена театарска улога?**

— Да. Октомвриската награда. Но, добив и уште неколку други награди. Само тие ми припаднаа за телевизиски или радиодрамски емисии.

**— Ти недостигаат ли награди?**

— Не. Дури „Октомвриската" ме изненади. И не знаев дека ме предложиле за награда. Се разбира дека се чувствував среќна кога ги добивав наградите.

**— Ја спомна наградата за телевизиско остварување. Публиката те знае и од малиот екран?**

— Од самото формирање на нашата телевизија јас сум чест гостин на малите екрани. Снимав многу ТВ драми, серии и разни емисии. Мислам дека југословенската публика ме познава речиси исклучиво по телевизиските или филмски ликови. Играв и пред филмските камери, се разбира кога ќе ми понудеа.

**— Ти си страстен вљубеник и во поезијата?**

— Имав еден период кога сè што се објавуваше кај нас како книга поезија, било од домашен или од странски автор, јас ја купував. Се случуваше некои наши, македонски автори, да бараат некоја своја книга во мојата библиотека. Собирав и поезија објавена во весниците или списанијата. За жал, престанав да купувам поезија со таков интензитет. Ја сакам поезијата. Ја учам напамет. Јас и денес паметам многу, многу стихови. Се разбира покрај тоа што ги знам напамет и речиси сите мои ликови. Чинам дека би била во состојба на сцената да играм лик што сум го учела и пред триесет години. Потребни ми се само ден-два за да го обновам ликот.

**— За тебе се вели дека си среќна артистка?**

— Навистина имав среќа. Одиграв голем и разнообразен репертоар. На сцената бев среќна. Се случуваше и да плачам. Не ретко јас вистински се соживував со ликовите па во нивните мигови на несреќа и резигнација, јас плачев со вистински солзи, со вистинска болка. Тоа е сцената ако вистински ѝ припаѓаш, ако неа ѝ го подариш целиот свој живот, ако на неа живееш, ако на неа се радуваш и тагуваш.

**Јакимовска како Борка во „Парадоксот на Диоген"**

## Актерот е... актерот е актер: Јон Исаја

# Ликовите минуваат низ филтри: уметнички и човечки

**Лилјана МАЗОВА**

ЈОН ИСАЈА е роден 1914 година во Тетово. Во 1917 година, како дете на македонско печалбарско семејство, заминува во Романија, во градот Плоешти, каде завршува и средно училиште. Во 1938 година се запишува на Академијата за театар во Букурешт, што ја завршува во 1942 година. Веднаш станува член на Народниот театар во Букурешт. Во 1951 година се враќа во Југославија. Го учи српскиот јазик во Белград, како стипендист на Советот за култура, доаѓа во Скопје и станува член на Драмата на Македонскиот народен театар. Потоа го напушта овој ансамбл, се вработува во Народниот театар во Вршац (во ансамблот на романската народност) и одново се враќа во Скопје Пак е член на Драмата на Македонскиот народен театар. Потоа со поголема група артисти која го напушта овој ансамбл, учествува во формирањето на Драмскиот театар во кој останува сè до пензионирањето во септември минатата година.

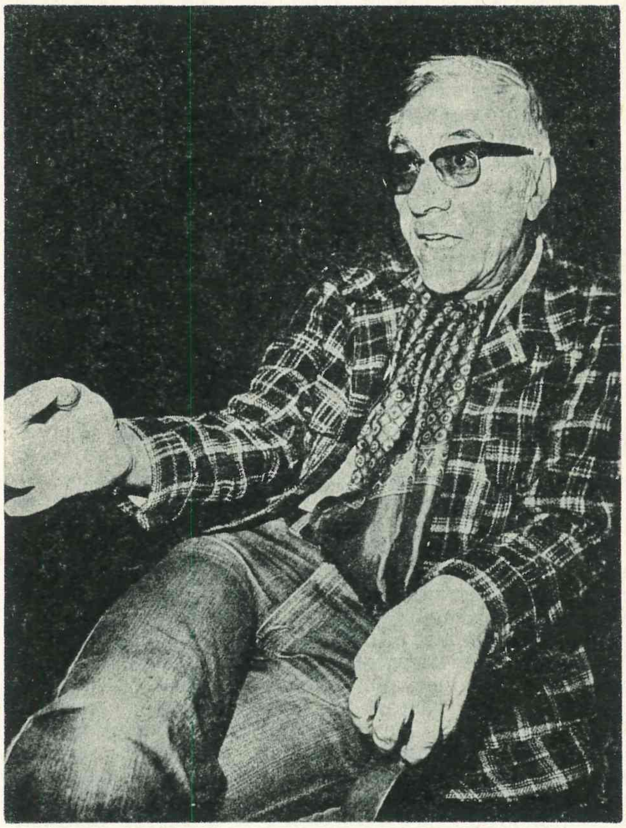
На сите сцени на кои настапувал остварил голем број значајни улоги. Врвно мајсторство во актерската игра го постигнува во ликот Ромулус Велики од истоимената пиеса на Диренмат. Се паметат и неговите ликови на Болинбрук во „Чаша вода", на Кралот во „Сид", на Докторот во „Нора", Аџијата во „Бегалка"... Јон Исаја на сцената оствари и бројни епизодни улоги кои секогаш беа со внимание проследувани и високо оценувани. Кариерата ја заврши со „Столови" од Јонеско. Сега чека нови улоги, но како пензиониран артист. Добитник е на наградата „13 Ноември" на град Скопје за улогата на Ромулус Велики.

**— Во двата разговора што ги водевме пред овој, говоревме и се сеќававме на твојата театарска дејност, на твоето присуство, твојот живот на „штиците што значат живот". Не чув ништо за крајот: кога последен пат настапи на сцената?**

— Последен пат на сцената настапив, во премиерна претстава, пред две години, „Столови" од Јонеско, претстава што мислев дека може да ја реализираме, зашто ја имав сестра ми до мене. Тоа ми беше голема желба. Долго го следев Јонеско. Уште во Романија. Бев во тек уште со неговите почетни пиеси. И, со последните. Дури и со неговиот единствен роман.

**— Да го оставиме Јонеско на страна. Мислев, конкретно, на последната средба или разделба со публиката?**

— Па, по гостувањето во Шведска, во Упсала, минатата година во април, во Скопје во мај имавме настап во Салонот 19,19 и во Драмскиот театар. Тоа беше последно. Отидов од театарот со добро финале. Со „Столовите" што ги сакав. Со нив завршив. Пред тоа го откажав и учеството во „Болва в уво", зашто тоа беше застарена претстава, веќе сета разбиена. Имаше 150 претстави, беше распуштена, се играше тешко. Требаше да играм само во неа. Па, зошто да играм во таква претстава? Оставив во неа да играат други, кои се во театарот. Сигурно дека е добро да се игра, но тоа мора да биде нешто што ми прилега, интересно, што привлекува.



Јон Исаја

**— Може ли човек кој поминал повеќе од четири децении на театарската сцена да рече дека во театарот не му е интересно?**

— Може. Може да рече дека не му е интересно, зашто секогаш постарите велат дека постоеле и нивни подобри денови. И родителите наши ни кажуваа дека и нивните времиња биле извонредни. Но, по мое гледање, денес театарските луѓе не се толку преокупирани со театарот. Театарот го правиме или не го правиме. Едвај се учат улогите.

**— Што значи тоа: луѓето не се преокупирани?**

— Не се преокупирани, зашто веќе артистот има разни задачи. Тој не може сè да заврши меѓу колегите. Мора да работи дома. Дома да проба. Да најде повеќе варијанти: она што е најдобро, најспецифично за неговата пиеса со која се доближува до ликот, до мислите, до пораката на авторот. Додека ова го усвои е процес што треба да го прави само во себе, сам со себе. Утредента, со таквите резултати се појавува на проба. А на пробите доаѓаат и колеги кои дома не ја виделе улогата.

**— Како ти одеше на проба?**

— Она што не можевме да го направиме на пробата или дома, уште во младите години, го правевме приватно. На пример, ние плаќавме профе-

сор по гимнастика, по мечување, по разни физички вежби, јавање, гаѓање, сешто. Плус, дома работевме со разни придружни материјали за улогата.

**— Говориш во множина. Мислиш и на сестра ти, на Мара?**

— Да. Ние двајцата постојано си помагаме иако на Академијата во Букурешт не бевме иста генерација. Таа е помлада од мене. Менталитетот е ист. Ние имаме свој систем. Нашиот систем не може да биде толку брз. Не може да биде толку брз, зашто има процеси. На пример: учење улога. Тоа е губење време, дури. Така сметам. Но, мораш да поминеш и низ тој оган. Додека го научиш текстот. Откако ќе го научиш текстот, треба да го научиш поттекстот или да ги научиш и текстовите на другите партнери.

**— Што од ова ти беше најтешко?**

— Учењето текст. Го учев бело, без интонација. Човек треба да се затвори и да го научи напамет. Откако ќе се ослободиш од текстот, веќе почнуваш да го градиш. Најнапред смислата на зборот. Потоа треба да се бара складот на сето тоа. По мене тој е во сцената која, по мене, еднаква на тоа како да егзекутираш еден симфониски оркестар. Секој глас е на свое место. Секоја партитура оди понатаму и ја преземаат разни инструменти. Јас бев навикнат да слушам инструмент, наместо човеков глас. На тој инструмент јас требаше да се надоврзам. На пример: кога ќе влезат виолините, кога влегуваат виолончелата, кога харфа, тромбон... Сето тоа формира една симфонија. Значи, треба да имаш чувство за музикалитет. А тој музикалитет не е само романтичен, туку може да биде со а-тоналитети итн. За ова треба и солидно познавање на музиката. Потоа, зборот треба да го ставиш во склад со движењата. Човекот живее на сцена. Човекот гестикулира, човекот станува од стол. Зошто станал од столот? Или, зошто седнал? Ако седнал неоправдано, не на своето место, тоа значи една дупка во претставата. Тоа значи дека тие планови на музикалност, на пластика, на движења, поттекстови, на шепот, се готват на филигрански начин, зашто целиот театар е архитектура. А човекот што не ја познава архитектурата, тој не знае да нацрта и декор. А како декорот е измислен, и текстот е измислен. Тој текст мора да добие, во еден момент, релјеф, живот кој треба да биде природен, да тече. Затоа и артистот студира врз текстот, врз поттекстот на авторот, на неговата порака. За сè е потребна ангажираност: и самиот да се ангажираш и да успееш партнерот да го ангажираш. Тоа е тешка работа. Треба да работиш така за сè да се вклопува како инструмент во инструмент. Нота со нота. Увото мора да слуша, а ти да го гледаш артистот кој зборува. А каде гледаш: во една уста. Друго е јас кога ќе речам три (го кажува ова со повисок тон — н. з.), а друго три (го изговара сосем тивко — н. з.). Тие вежби се многу здодевни и толку го зафаќаат артистот што постојано бараат од него вежба. Сум прашувал пријатели — музичари: што прават наутро? Ми орговарале дека прават тоалета на прстите. Значи, вежбаат, вежбаат техника, па потоа почнуваат да интерпретираат. Секоја нота е со боја. Така и ние.

**— Постојано употребуваш музички термини. Ако претставата е „оркестар“, што во него ти свиреше?**

— Зависи од улогите, од задачите. Токму тука е мајсторијата. Артистот мора да го знае својот степен и неговата функција во музикалноста на таа оркестрација. Кога тој интервенира и колку значи неговата интервенција за претставата? Како да ја направи таа интервенција? Сè зависи од тоа. Се сеќавам, во Белград гледав претстава на „Дон Карлос“ во која, во мала улога, настапуваше Марија Црнобори, покрај други големи артисти. Оваа артистка мене многу ми се допаѓа. Кај неа сè е хармонично, математички точно пресметано, со еден вонреден збор, со сè она што му е потребно на артистот. Меѓутоа, артистот не води сметка за мерка. Ако некој не го задржи на пробите, при подготовките на претставата, тој ќе ја премине таа мерка. Тогаш веќе пречи. Додека ја гледав Црнобори, си велев: оваа жена, зашто има мала улога, а сака да се покаже дека е првенка, треба да направи нешто. Од нејзините движења видовме сè. Реков: треба уште да седне на подот. И седна. Ние останавме вчудовидени.

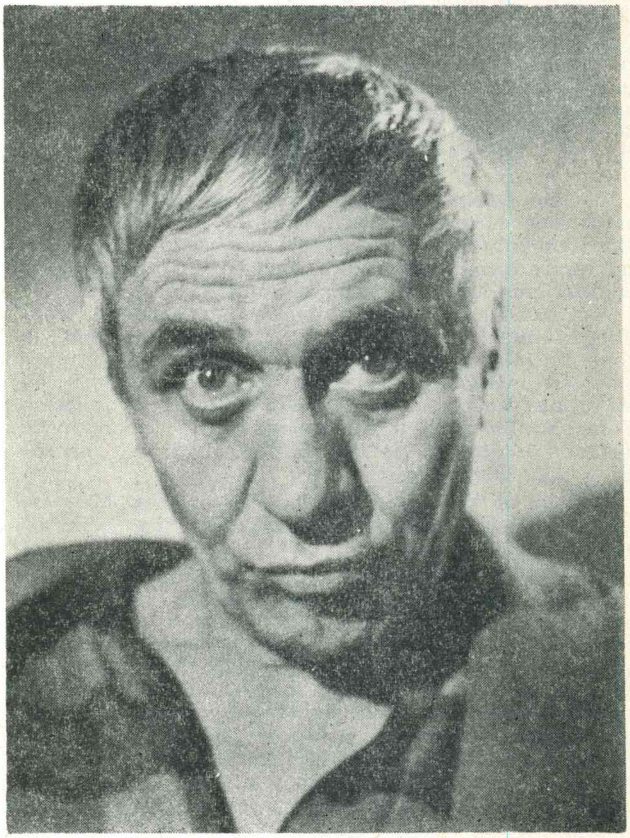
**— Која мерка тебе те водеше?**

— Сè зависи од темпераментот. Зависи од тоа како ќе интерпретирам една нота што, на пример, нема бе-мол, а треба да се слуша. Зависи од паузите што се прават, а кои јас ги спроведував доследно. Јас, на пример, не се согласував со српскиот јазик иако една година поминав во Белград, како стипендист на Советот за култура. Долго време, близу една година, имавме и лектор.

**— Која година беше тоа?**

— Не ги паметам многу годините. Во 1951 година дојдовме во Скопје. Пред тоа бевме во Белград. Откако дојдовме во Скопје, отидовме во Вршац па потоа пак во Белград. Но, во Белград немаше место за артистки, па Мара отиде во Париз. Дури по нејзиното враќање, во 1951 конечно дојдовме во Скопје. Да, тоа беше 1951 година. Во Белград го учевме српскиот јазик, зашто мене ми се чинеше дека ќе бидеме посиромашни ако го знаевме само мајчиниот јазик кој всушност и не го знаевме добро. Ако останеме само на него, ќе имавме ограничен простор за игра. И сакав да видам и да пробам што е Југославија, како живее артистот.

**— Разговорот го почнавме со мала доза на твоја горчина кон театарот. Конечно сме на почетокот!**



**Ромулус Велики во интерпретација на Јон Исаја**

— Да. На почетокот. Се вративме во татковината ,во Југославија од Романија во најтешките години кога земјата беше изолирана. Границата ја поминавме во кочија, со многу компликации.

**— Меѓутоа далеку пред тоа, уште во 1917 година, за првпат ја помина границата и како тригодишно дете на македонски печалбар, стигна во Романија, во Плоешти.**

— Кога Македонија ја напуштив за првпат, на тригодишна возраст, јас за неа не знаев ништо. Мара е родена во Романија. Речиси воопшто, ни јас ни таа не го знаевме македонскиот јазик.

**— Не го знаеше мајчиниот јазик, беше дете на печалбарско семејство во Романија, а каде ги доби првите сознанија за театарот?**

— Како и сите млади луѓе и јас театарот го засакав во средното училиште, во гимназиските денови. Плоешката гимназија имаше голем амфитеатар. Гимназијата имаше голема традиција, во неа учел и големиот Караџале. Во амфитеатарот се чувствувавме како да сме во театар. Секој од нас, што ѝ припаѓаше на таа театарска група работеше сè и сешто: режиравме, глумевме, пишувавме... Најчесто го игравме Молиер и тоа во наши костими со што, барем така мислевме, а се работеше за интуиција, го осовременувавме. Јас најчесто играв ликови на војводи. Практично, училишната литература и лектира ја пренесувавме на сцената. А Караџале го игравме како што овде, во гимназиите и во средните училишта се игра Нушиќ. Моите професори и другари ме советуваа да се запишам на театарска академија. Јас не знаев ни што е тоа академија, ни како на неа се учи и што се учи. Отидов во Букурешт, во голем милионски град во кој речиси се изгубив. И, не го положив приемниот испит на Академијата. Всушност, на Академијата влегов тешко. Дури следната година го положив приемниот испит. Беше тоа во 1938 година, а завршив во 1942 година. Моите професори инсистираа многу на вежби, кондициони од секаков вид. Дури една од нив инсистираше на моите гласовни вежби. Тврдеше дека, според мојата става треба гласот да го увежбам во баритон, со што на сцената би бил што подобар војвода. Таа мислеше дека ликовите на војводи најмногу ми одговараат.

**— Во четирите децении на сцената одигра ли многу војводи?**

— Одиграв, но по многу вежби, по многу совладани детали. Во тоа многу ми помогна поезијата. Речиси лудо учев стихови. И денес ги знам сите напамет. Потоа, како дипломиран артист се вработив во најголемата театарска куќа во Букурешт, Народниот театар. Таму играв доста интересни улоги за млад човек. Во истиот театар, подоцна се вработи и Мара, се разбира откако и таа ја заврши Театарската академија. Во него останавме сè до 1951 година.

**— Тоа е времето кога зад тебе се спушти една завеса, а се крена друга на чија сцена ти не го знаеше јазикот?**

— Со нашето враќање во Југославија, практично зад нас се урна еден цел свет. Така ги доживеавме нашите први уметнички мигови. Од една страна беше ентузијазмот дека се враќаме во татковината, а од друга страна беше страшното сознание дека сме ние мртви луѓе, дека сме без занает. Зашто, отиде од рака занаетот ако не го знаеш јазикот. Во Вршац, местото што ги прифаќаше повратниците од Романија, дури ни дадоа и преведувач. Оттаму дојдовме во Скопје, па во Белград, па конечно во Скопје. За ова, впрочем, веќе говорев на почетокот од разговоров. Додуша, во Белград ни понудија од одбереме било кој театар во Југославија во кој би се вработиле. Но, знаевме дека најнапред требаше да го научиме јазикот. Јас всушност, знаев по малку македонски, но тоа беше повеќе тетовски дијалект. Затоа, одлучивме само да гледаме претстави и да го учиме српско-хрватскиот јазик. Но, и колку да се трудевме, пак кога гледавме претстави, ништо не разбиравме. Затоа и решивме да се вратиме во Македонија, во Скопје. И колегите во Белград нè упатуваа на Скопје. Ни велеа дека таму има нов театар на кој му требаат школувани артисти, дека јазикот е во формирање и ќе се вклучиме во него полесно. Така и се вработивме во Македонскиот народен театар.

**— Но, потоа одново отиде во Белград?**

— Едно време мислев дека Македонија е за мене, како артист, мала. Мислев дека ќе бидам ограничен. А и немаше во тоа време многу театри. Во Скопје само еден. Во МНТ нè примија многу добро. Тогаш управник беше Перо Коробар. Ни го дадоа за живеење на апартманот на Ловро Матачиќ, во тогашниот хотел „Македонија".

**— Се сеќаваш ли на првата улога остварена на македонски јазик на сцената во МНТ?**

— Во пиесата „Два спрема еден" од Иљоски.

**— Се сеќаваш ли и на првата реплика?**

— Не. Само знам дека тоа беше лик на еден учител кој доаѓа од внатрешноста во градот. Партнер ми беше Крум Стојанов. Тоа беше еден повеќе салонски лик, човек кој на сцената повеќе стоеше на едно место отколку што говореше. Тоа беше и мојот прв контакт со Иљоски. Подоцна играв и во неговите „Свадба", „Бегалка"... Но, по шест месеци одново се вративме во Вршац. Нè повикаа од тамошниот театар кој тогаш беше формиран, а на неговата сцена се говореше на романски јазик. Таму и режирав.

**— Што режираше во Вршац?**

— Ах, „Изгубеното писмо". Тоа беше моја прва режија. Тоа беше претстава што беше оценета како многу успешна, како круна на целиот театар во Банат во 1952. Костимите ги правеше Деса Глишиќ. А артистите и публиката беа воодушевени од она што на сцената го правевме Мара и јас. Беа импресионирани од нашиот говор, од тоа како на сцената се движевме, како ја толкувавме класиката. Но, и тоа беше привремено ,по шест месеци пак се вративме во Скопје. Всушност, се одлучивме за потешкиот пат, зашто оној ни се чинеше покомотен. Интересно, од тогашниот состав на Драмата на МНТ, ние добивме, да речеме поголеми плати од повеќемина други, од Илија Џувалековски, од Мери Бошкова... Пред нас беа само Петре Прличко и Тодор Николовски.

**— А дали ти и Мара тогаш игравте и поголеми улоги?**

— Не. Тоа не беше можно. Моравме јазикот да го научиме солидно. Пред тоа во претставата „Два спрема еден" влеговме набрзина, само за да го согледаат нашиот талент. Веруваа во нас. Особено Димитар Ќостаров кој велеше дека брзо ќе го научиме јазикот, зашто немаме друг излез. Се сеќавам: гледам, на една проба Мара чита побрзо од мене. Потоа открив дека таа текстот си го напишала на латиница и затоа ѝ оди полесно. А јас се мачам: всушност, едновремено го учев и јазикот и писмото. Во тоа време ми течеа потоци од пот.

**— Ти течеше ли често пот на сцената?**

— Секако. Зависи и од улогата, од нејзината одговорност во контекстот на целата претстава, а и од тоа колку е таа подвижна на сцената.

**— Мора ли артистот да има сопствена лабораторија?**

— Апсолутно. Без неа секоја претстава во крајниот резултат ќе биде импровизација. Сè мора да биде толку увежбано прецизно, што не смее понатаму врз тој лик да влијае какво и да е расположението што во тој ден или таа вечер, го имаш во себе. За да не дојде до ова, сè мора да е уште од дома прецизно подготвено за пробата со режисерот да биде плодна. Мене не може ре-

жисерот да ме научи како да говорам како да дишам, како да се движам. Јас тоа веќе сум го учел, со професорот на Академијата. Дома го усовршувам. Тоа е една тајна. Неа артистот мора да ја открие и да ја совлада во себе, во својата сопствена артистичка лабораторија. Преку техника која не е само сурова ,ами и да дојде како резултат од влегување во лик што не си ти. Тие гестови и доаѓаат, понекогаш, сами од себе.

**— Велиш: имам и сопствена артистичка габораторија. Кој е најдобриот лик што излезе од неа?**

— Најнапред би рекол дека ликовите доаѓаа еден по еден, онака како што доаѓаа поделбите во новите претстави. И како резултат на големиот труд што го вложував во нив. Тешко можам самиот да се определам за најдобрата улога. Можеби во текот на разговорот и ќе кажам. А и зошто да не. Вон улогите на сцената на романскиот театар што сега мене ми служи само како реминисценција без да инсистирам, мислејќи на ликовите што ги играв овде, на сцената на Драмата при Македонскиот народен театар и во Драмскиот театар, мислам дека Ромулус Велики е еден лик во кој многу сум вложувал. Прво, претставата имаше пет чинови и режисерот бараше одеднаш да го знам целиот текст. Тоа ми беше чудно. Режисер беше Вили Цанков од Бугарија кого од неговата земја го избркаа од театарот како лудак затоа што не бил ждановист. Тој веруваше дека јас ќе направам добар лик, наспроти повеќемина во театарот. Цанков инсистираше да држиме проби и предпладне и попладне. Јас му се спротивставив со објаснување дека барем попладне морам да бидам сам со улогата во својата лабораторија. Така, за кусо време ја научив улогата, но морам да речам, тоа за мене беше и мало силување. Никогаш не сум сакал да бидам форсиран. И уште нешто: јас во театарот добивав улоги прогресивно — поголеми и поголеми. Секогаш постоеше сомнението за тоа дали добро го владеам македонскиот јазик. Не играв во почетокот големи улоги не затоа што за тоа не бев способен, туку заради тоа што не го владеев добро јазикот и не сакав да се изнасилувам. Впрочем, и мислам дека има големи артисти кои се искажуваат на сцената во епизодни улоги.

**— И: го совлада Ромулус Велики, како тогаш се говореше, во рекордно време?**

— Цанков често им забележуваше на другите учесници во претставата како тоа тие да не го знаат текстот, а јас веќе совршено владеам со него. Самиот лик многу го сакав. Текстот беше толку духовит, толку современ, толку ми одговараше мене, на мојата состојба во тоа време. Бев загреан за него. Не заради должината. Јас никогаш ликот не сум го оценувал по големината на текстот што го говори. Не сум го мерел со метри или километри. Секогаш мислев дека во улогата, било малечка или голема, треба да го вложам истото. За мене нема мали или големи улоги. Во малите улоги, затоа што знаев дека долго ќе ги играм, јас ставав сè што треба да се стави во неа, за да се истакнам во неа.

**— Потоа доби одново голема улога: ликот на Болинбрук во „Чаша вода"?**

— Болинбрук го сакав многу, тој беше централен лик во „Чаша вода". Но, го сакав многу и ликот во „Покојник" иако тоа беше епизода. Навистина направив убав лик. Всушност, секогаш сум го сакал црниот хумор. Тој ме интересирал затоа што преку асоцијации не е директен, туку индиректен и се адресира на луѓе што можат да го разберат во моментот кога се кажува. Овој лик беше големо изненадување. Со „Покојник" настапивме и на Стериното позорје 67, а гостувавме и во НР Бугарија. Таа година се очекуваше и да добијам во Нови Сад награда за епизодна улога.

**Ј. Исаја во „Покојник"**

Но, повеќемина беа за тоа Стериина награда да добие целиот колектив, за претстава во целина.

**— Би рекла: жири-комисиите не те сакаа многу?**

— Не да не ме сакаа. Конкретно, во Нови Сад не ме познаваа. Тогаш во жири-комисијата на Позорјето беше Коле Чашуле.

**— Не мислам конкретно, туку воопшто низ целата артистичка кариера.**

— Па, често бев кандидат. Исто се случи, пак на Стериното позорје, со мојата улога во „Парадоксот на Диоген". И тогаш бев кандидат за Стериина награда за епизодна улога, но наградата ѝ припадна на една млада артистка од Словенија. Па, и тогаш Словенците го имаа Видмар.

**— Колку награди имаш добиено?**

— Само една. Наградата „13 Ноември" на град Скопје за ликот на Ромулус Велики.

**— Иако низ четирисетте години живот на сцената ти често ја менуваше средината, сепак најдолго остана во Драмскиот театар во Скопје. Во него беше и пензиониран. На оваа сцена оствари најмногу улоги. Овој театар е еден од највиталните во Југославија. Се согласуваш?**

— Да. Но морам да потсетам на последната пиеса на Шекспир, без да правам било какви споредби, со оглед на тоа што сите ние сме деца на сите драмски автори и нивните ликови. Било на Шекспир, било на Молиер, или кој и да е друг, ние сме нивни деца, зашто сме им давале живот на нивните ликови. Но, да се вратам. Последна пиеса што ја напишал Шекспир е „Бура". Во неа тој Просперо е самиот Шекспир. Тој на крајот се простува од публиката, ја крши палката на диригентот. „Бура" по мене е најсмирена пиеса на Шекспир. Но, ја спомнувам затоа што тој

со неа си зема збогум од публиката збогум од театарот. Тоа го нема во ниту една друга пиеса.

— **Си зема ли и ти збогум од театарот?**

— Мислам дека сум го земал затоа што начинот на кој денес се работи во театарот, а јас не сум во состојба да извршам никакво влијание, е погрешен. Мислам дека артистите не треба да одат во пензија како, да речам, луѓето од администрацијата или било кои други. Артистот не е обичен работник. Тој има една друга димензија, онаа која го прави да биде нешто друго, а не обичен човек. Затоа и велам дека еден човек, еден артист кој четириесет години поминал на театарската сцена не може да отиде преку ноќ во пензија. Тој треба да остане во театарот. На пример, така беше пред војната. Старите артисти и по пензионирањето останувaa во театарот како негови почесни членови. И играа во пиеси, во ликови во кои публиката ги гледала и сакала со години. Еве, примерот со Љубинка Бобиќ во Белград. Таа до крај ја играше Госпоѓа Министерка. Таа беше стара, но играше. Ја држеа во театарот како свој украс. Овде тоа го нема. Јас не би сакал да пречам ниту да го сопрам еланот на младите луѓе кои сакаат да се реализираат на сцената. Но, што се случува сега. Не губам јас, туку губи нашиот театар. Познато е дека театарот мора да има традиција, континуитет. Генерациите што го создале нашиот театар, кои правеле претстави од типот на „Адам и Ева“ и „Јов“, „Германци“, „Покојник“, „Болва в уво“, „Нарачана комедија“ и што ти не друго. во нив ја вложиле својата младост. Па така и тие претстави се резултат на нашата младост, на нашите стремежи, на нашите емоции што сме ги оставале низа години на сцената. А сега, по административен пат си одиме од сцената, стануваме обични луѓе-пензионери. Не заради гордоста, туку во прилог на театарот ние треба да бидеме повикани за совети, за сугестии, за кадри. Сите ние што во последниве години го напуштивме театарот, имаме уште многу што да кажеме во театарот. Никому не му паѓа на ум дека ние треба да седиме во „театарските ложи“ како украси, а не да не нè повикуваат да видиме било која нова претстава, а и да не говорам за премиерните изведби. Театарот не почнува од денес, од оваа пиеса. Тој е почнат од многу одамна и треба да се негува таа традиција. Ако сега ја газиме, ако го дозволуваме тоа, сепак не треба да се заборави барем на рефлекторите што толку години му блештеле на стариот артист в очи, на неговите емоции кои беспоштедно ги трошел на сцената.

— **Каде денес ги трошиш тие емоции?**

— Се радувам на секоја добра книга, на секој добар текст иако знам дека не ќе заиграм во него, не ќе му вдахнам живот на кој било лик од тој текст. Понатаму, учам одговори на прашања на кои не сум можел да одговорам. Едноставно, уште се барам себе во театарската уметност. Веројатно

**Сцена од „Бегалка“: Јон Исаја со Снежана Михајловиќ (лево) и Мара Исаја**

така ќе биде до крај и во однос на себе самиот и во однос на околината. Ги барам луѓето: ги има или ги нема околу мене. За среќа, при рака ми се Шекспир, Молиер, Бах. Уживам во нив, така што и не го губам контактот со театарот, оној што треба да го имам.

**— А те радува ли ваков разговор?**

— Ме радува. Јас би сакал почесто да се водат вакви разговори со артистите за тие да не се чувствуваат напуштени и заборавени.

**— Ако на театарот не му требаш повеќе, ти треба ли тој тебе, без разлика во која форма?**

— Низ друга форма, се разбира, ми треба.

**— Последниот проект, последната претстава што ја реализира со Мара, „Столови" од Јонеско, најнапред ја работевте како самостоен проект кој откако беше речиси готов, му го понудивте на Драмскиот театар кој и го усвои и го стави на својот репертоар. Би работел ли одново така?**

— Би сакал.

**— Но, дали и размислуваш за нешто конкретно?**

— Се разбира. Но, никој во театарот и не ме повикал, а камо ли да позборува с мене за такво нешто. Ме повикаа само да играм во „Болва в уво", во која и играв, иако на сите што заминавме во пензија ни беше ветено дека и понатаму ќе соработуваме. Еве, зошто требаше во „Преспанскиот круг со црвена боја" да гостува Илија Милчин. Тој никогаш не играл во Драмскиот театар. Мислам дека јас можев да го играм тој лик и дека ќе му дадев поинаква димензија. Горчлива е вистината дека откако заминав во пензија, а тоа е речиси една година, никој од Театарот не ме побарал. Никој не прашал дали сум здрав, жив...

**— Но, ја имаше можноста и натаму да настапуваш во „Болва в уво"?**

— Не сакав да играм во веќе изиграна пиеса. На луѓето таа им е веќе преку перчин. Во „Болва в уво" веќе не останало ни трага од она како што беше поставена, добро или лошо.

**— Ти во „Болва в уво" добро го направи ликот на д-р Финаш.**

— Иако е тоа не многу значајна улога јас навистина направив добар лик. На овој лик се сеќавам и по нешто друго. Кога почнавме да ја играме „Болва в уво" пред публиката, јас не бев добар со здравјето и се најдов на лекување во Воената болница. Во тоа време неделно на репертоарот се прикажуваа по пет претстави во кои настапував. Дење бев дисциплиниран пациент, а навечер ја напуштав болницата, доаѓав во театарот, претставите течеа нормално, а по спуштањето на завесата се враќав во болничката постела. Лекарите беа збунети. Велеа дека е тоа првпат во аналите на нивната болница еден пациент, со страшно висок степен на шеќер во крвта, навечер да излегува и да се враќа.

**— Тоа е и времето кога ти имаше улоги во повеќе претстави?**

— Да. Играв во „Чаша вода", „Покојник", „Свадба", „Бегалка", „Болва в уво", во неколку за деца... Тоа беше време кога во театарот не се плаќаа улогите поединечно. Сега е поинаку. Сите бараат и ситни улоги затоа што сè се плаќа.

**— Колкава ти е пензијата?**

— Се срамам да кажам. Тоа е навистина несфатливо, нехумано, по четириесет години на сцената, сега со последното покачување стигнав до 11.000 динари. Ова е многу мала сума и страшно многу ме загрижува поскапувањето на животниот стандард. Но, јас не сум од оние што би пружил рака, би барал нешто друго... Ако некој се сети на мене, ако му требам како артист, нека ме побара. Ќе ме најде дома. Пак ќе повторам: никој од мојот театар не се сетил да ме побара. Па макар и уште еднаш да ги одиграме со Мара „Столовите". Тие се тешка претстава. Само да потсетам: додека го говориме текстот, само колкава е физичкото оптоварување при пренесувањето на четириесетте столови. Тоа е тешка физичка работа, а да не говорам за тоа и колку е апстрактна.

**— Пак сме кај Јонеско?**

— Да. А таа претстава не доживеа ни дваесет изведби. Ние на театарот „Столови" му ги подаривме како убав украс. Никој до денес не му ги подари „Столови" на нашиот театар иако нив Јонеско ги напишал уште во 1951 година. Никој не се сети да ни рече благодарам. Но, откако минатата година доживеавме убав успех во Шведска со истата претстава, таа имаше уште две изведби и во Скопје. И тоа е сè. А беше претстава со многу густо темпо.

**— Во Шведска ја игравте...**

— Во Малме и во Упсала одигравме по две претстави на „Столови". Еве, на пример, оваа претстава можеше да остане и натаму на репертоарот во Драмскиот театар. Ќе ја игравме, да речеме, по еднаш во месецот. Ќе бев задоволен и јас а и Мара. Ние долго ја подготвувавме оваа претстава. Затоа и ќе бевме среќни ако останеме на репертоарот на театарот.

**— На артистот му треба малку за да биде среќен?**

— Многу малку. Ќе бев среќен ако на репертоарот на Драмскиот театар останеа „Столовите". Ние сме и двајцата тука, дома. Мислам на Мара.

**— Покрај нас се и петнаесетина албуми со фотографии. Ти, а во нив има и фотографии на Мара, си еден од ретките артисти што има вака средена документација, што го има собрано својот артистички век во албуми со фотографии!**

— Тоа е она што останува. Еве, ова е фотографија од претставата „Сид", многу педантно работена од страна на Тодорка Кондова-Зафировска. Тогаш таа уште беше ентузијаст и работеше во Драмскиот театар. Ова е веќе „Макбет", но со маски што 1943 година го играв на сцената во Народниот театар во Букурешт. А ова е фотографија од „Два спрема еден", првата претстава во која играв на македонски јазик, а оваа во „Нора", откако одново се вратив во Скопје, во Драмата на Македонскиот народен театар. Во „Нора" го играв докторот Ранк, доста тешка улога. Мажот на Нора го играше Тодор Николовски. Еве фотографија од „Ана Франк", а ова е од „Изгубеното псмо" што го режирав на сцената во Вршац и во кое го играв ликот на Катавенко. Ова се веќе фотографии од претстави реализирани на сцената на Драмскиот театар. „Учени жени" со Мата Милошевиќ во која играв мала улога, но ја сакав многу. Мата беше многу задоволен. Молиер го сакав од млади години. А Мата. како велеше, виде нов начин на игра на класиката. Јас цела година го студирав „Мизантроп" на Аакадемијата во Букурешт, заради врзување на стиховите.

**— Публиката и пред сè критиката, имаа најласкави оценки за твојот лик на Аџијата во „Ѓегалка" на Иљоски!**

— Аџијата го играв во алтернација со Крум Стојанов. Мојата игра критиката ја оцени многу високо. Всушност, јас и Мара бевме столбови на претставата. На Аџијата му вдахнав нов живот. Се знае, македонската жена во минатото била прекршена, сервилна на својот маж, на турски начин. По еманципираната, побогата жена, како оваа на Аџијата, што ја играше Мара, стоеше право и дури влегуваше во конфликт со мажот. Тоа е тешка работа и ретка. Но, текстот нас нè водеше во мал конфликт: жената не беше без 'рбет. Е, во ликот на Аџијата јас го употребив моето чувство за црн хумор, за кој веќе говорев. Човекот не беше само збир: кој гледа црно-бело на работите. Јас бев против таков театар, против театар во кој работите се делат на црни и бели.

Бев алергичен на тој вид театар и го оставив во Романија. Аџијата го правев како човек од литературата на Голдони, вечен човек, човек кој влегува во конфликт, кој не сака да ја даде својата ќерка за кого било. Игравме со емоции, многу сериозно. Тоа за мене беше драма на емоции. После долго ми велеа дека „Бегалка“ не може да се замисли без мене, без нас двајцата. Ние ја државме „Бегалка“ долги години на сцената. Во неа се менуваа сè млади и нови артисти, а јас и Мара останувавме во улогите на Аџијата и неговата жена.

**— Ја спомна критиката. Имаш ли чувство дека таа не те гледаше доволно на сцената?**

— Не се сеќавам дека сум добил лоша критика. Еднаш еден напиша нешто што подоцна се покажа дека не е така. Тоа беше за „Хамлет“ во кој јас го играв ликот на гробарот, во режија на Слободан Унковски. А се знае, ликот на гробарот секогаш го играат големи артисти. Јас го стилизирав до максимум и бев мошне задоволен од него.

**— А какви ти се искуствата со режисерите?**

— Е, со нив имав многу непријатни доживувања. Не сум се согласувал со многу работи. Режисерите сакаат да прават свои претстави и не му даваат на артистот дозвола тој да прави креација. Артистот може да биде креативен и некреативен. Ако имаш покрај себе креативен артист не треба да му ги сечеш крилјата за да се покажеш дека си добар режисер. Тоа е апсолутно недозволиво. Како може еден режисер почетник, одново да речам, да му ги потсечува крилјата на еден артист кој е три или четири децении на сцената, а секогаш оценуван и признаван за креациите што ги постигнувал. Тоа е неприродно. Сум влегувал со режисерите во конфликт и за пораките, за филозофските сфаќања на текстовите. Авторите не ги пишувале своите текстови од разонода. Секој има свој начин на гледање на настаните и личностите. Затоа и ние учиме милиони и милиони стихови, за да имаме милиони и милиони начини на изразување. Сè на сцената мора да биде како денес и тука, без разлика од кое време или меридијан доаѓа текстот. Тоа е многу тешка работа.

**— Се согласуваш ли дека животот е веќе театар, па затоа театарот мора да биде живот?**

— Апсолутно. Тоа така и ќе остане.

**— Помина времето на театарот во кој публиката, кога ќе дојдеше, страдаше заедно со артистите на сцената.**

— Секој гледач веќе има свој театар ,како дел од животот. Но, не се согласувам со тоа ако режисерот една реалистичка претстава ја постави како нереалистичка. Тоа е по мене фалсификат Пиесата треба да се игра онака како што е напишана. Не се согласувам со егзибиционизмот на сцена чија цел единствено е егзибиционизам. Тоа е гратуитет кој нема никаков одѕив кај публиката. Публиката ги одбива таквите претстави. Но, некои од ваквиот начин на работа си направија имиња. Колку тој лов во штосови ќе трае, не ми е јасно.

**— Мислиш дека театарот е денес „лов на штосови“?**

— И тоа каков „лов на штосови“ со кои се истакнуваат поединците. Како да не може да се сфати дека сцената е толку прецизна архитектонска градба во која сè е прецизно, во која ниту еден инструмент не смее да работи побрзо или побавно од предвиденото време. Денес, меѓу другото, на сцената се говори и се слуша лош македонски јазик. Како секој да си дозволува сè и сешто, да прави разни егзибиции, без педантност во работата. Од сцената се слуша и локалниот дијалект на средината од која доаѓа артистот. Можеби мојата среќа е во тоа што јас не го знаев македонскиот јазик, па директно го учев литературниот. Затоа и никогаш немав таков проблем.

**Јон Исаја како Кралот во „Сид“**

**— На театарот му подари четири децении од својот живот, плус годините на Академијата. Меѓутоа, се огледа и на филмот и на телевизијата.**

—И јас, како и сите други мои колеги, навреден сум од македонското филмско производство. Постојано, за снимањето на кој и да е проект, се викаат артисти надвор од Македонија. Се плаќаат други артисти и тоа со високи хонорари, а тука меѓу домашните има далеку поталентирани. Можни се грешки. Еден артист може да направи една или две полоши филмски улоги, но затоа ќе се гради и веќе во следната ќе биде далеку подобар. И од ликот во лик, на филмското платно ќе расте, исто онака како на сцената. Заради оваа горчина и не би сакал да говорам за моите филмски улоги, освен што би го спомнал филмот „Солунските атентатори“ од кој навистина бев задоволен од ликот што го остварив. Но, и тој беше епизоден лик, кој во Арената во Пула беше оценет како нов тип на лик на филмското платно. Тоа беше и мојата лебедова песна на филмското платно. И воопшто, улогите на филмот се добиваат преку врски, вакви или онакви. А јас ниту ги имав ниту сакав да ги имам. Не кажав: сега работев со Питер Јустинов во филмот „Мемет, мој соколе“, што го снимаше во Македонија. Е, со него поминатите десет дена снимање беа задоволство.

**— Еве и една мошне интересна и веројатно единствена фотографија: двајца артисти, ти и Мара, снимени на урнатините на стариот театар, зградата на МНТ, од левата страна на Вардар!**

— Фотографијата е направена на денот на уривањето на театарот кој, ете така, мислам го урнаа непотребно. Бевме врзани за тој објект. И затоа на денот на уривањето бевме покрај него. Како да се уриваше и дел од нас.

**— Го посети ли новиот објект на МНТ и дали гледаше во него некоја претстава?**

— Го видов и се исплашив. Бев на балетската претстава. На неговото отворање и воопшто на драмска претстава, никој не ме повикал, иако во создавањето на МНТ сум вложил доста. Ја гледав онаа претстава, балетот „Бахчисарајска фонтана", на која затаи техниката, не се крена завесата и публиката беше замолена да си отиде од половината претстава.

**— Многу патишта водат кон Рим, но различни се?**

— Мислам дека го најдов својот. Задоволен сум од она што го остварив на сцената. Единствената сатисфакција за артистот е секако она што го доживува на сцената. Тој се радува на сè што му се случува на сцената. Тоа е по малку и апсурдно. Исто како и во драмите на Јонеско кој темата на апсурдот ја прикажува во многу варијанти. И тој во своите дела се барал себе си. Имал и свои дилеми. Така и јас. Задоволен сум и среќен од она што го остварив на сцената во времето на мојот артистички век.

**— Јонеско во овој наш разговор е постојано присутен. Но, сепак го завршивме разговорот. Ти на театарот му даде цел еден живот ,а тој тебе?**

— Пак ќе го споменам Јонеско. Ќе го цитирам: и ако сум бил оспоруван од современиците, тоа така морало да биде и ништо повеќе. Знам дека сè што направив на сцената го правев без да забашурувам, без фолирање. Сите мои ликови поминаа низ сите мои филтри: и уметнички и човечки.

### Европски модерни театарски почетоци

# Полска

**Станислав Август** во 1765 година во Варшава го отвора првиот постојан полски театар, но нему вистинско значење му дава **С. Богуславски** (1757—1825) кој извонредно многу придонесува за развојот на театарот во Полска.

Богуславски во почетокот го составува репертоарот од преведени француски, германски, италијански и англиски дела (сам ги преведува, прилогодува и пренесува), за потоа да го збогати со оригинални драми. Тој како „татко на полскиот театар" е автор, меѓу другите, на „Хенрик IV во лов" и „Краковски горани" 1794 година.

На полето на развојот на театарот во Полска многу му помага **Ф. Заблоцки** (1754—1821) кој ги пишува делата „Контеовите додворувања" 1781 и „Сарматизам" 1785 година.

### Европски модерни театарски почетоци

# Италија

Во 1515 Џан Џорџо Трисино (1478—1550) ја пишува „Софонизба" и таа е првата класична трагедија во италијанскиот модерен театар. Но, успехот на театарот е поврзан со комедиите, односно со неколкуте ремек-дела какви што се „Мандрагора" 1520 на **Николо Макијавели** (1469—1527), „Каландрија" 1513 од **Довици Анџоло да Бибиена** (1470—1520) и „Венецијанка" од непознат автор. Тука спаѓаат и комедиите на **Анџело Беолко-Рузанте** (1502—1542) со теми од селскиот живот, а пишувани на падовски дијалект, како и комедиите на **Лудовико Ариосто** (1474—1533) од кои најпознатата е „Лажна личност" 1509 година.

Во тоа време италијанските актери се претставуваат како носители на новонастанатата комедија дел арте и ја шират не само низ земјата, туку и надвор од Италија. Оваа нова професионална театарска установа големо значење ѝ придава на актерската игра, на актерскиот „занает" на сметка на текстот. Затоа актерите имаат слобода да создаваат нови ситуации во кои ликовите толку ги стилизираат, што тие стануваат трајни типови — Арлекин, Коломбина, Панталоне...

# Театарот во Скопје 1922–1928 година

**Ристе СТЕФАНОВСКИ**

Во овој прилог се разгледува дејноста на театарот во Скопје во времето од 1922 до 1928 година. Во текот на овие 6 години, во оваа културно-уметничка институција се случиле голем број значајни настани. Повеќето од нив заслужуваат да бидат одделно разгледани со цел да се добие позаокружена слика за дејноста на оваа куќа во која, од една до друга сезона, се вложувале посебни напори за решавање на кадровските, материјалните и просторните претпоставки.

Проблемите со кои се судирал театарот во овој временски период не биле мали. Меѓутоа, ни резултатите што биле постигнати не се за потценување. Наспроти, со разни организациони и други соодветни мерки Театарот успевал, некогаш со помал, а понекогаш со поголем успех, да ги надмине тешкотиите и да овозможи нормално одвивање на дејноста. Впрочем, како се надминувале определените тешкотии и како се постигнувале одделните резултати, најдобро се гледа од наредните прегледи, во кои се зборува за нив, според хронолошки ред, по сезони.

## СЕЗОНА 1922/23

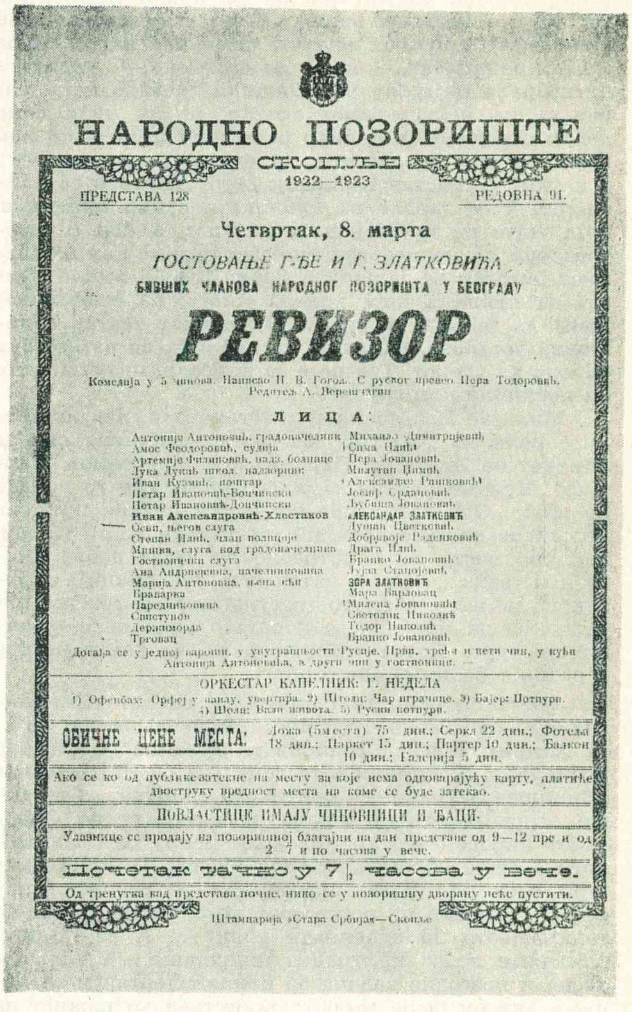
Со акт на Министерството за просвета бр. 1125 од 28 април 1922 година за управител на Театарот е поставен **Радивое Караџиќ.** Со писмото до Министерството од 1 мај 1922 година, Караџиќ потврдува дека на тој ден ја примил должноста од дотогашниот управител на Театарот Брана Цветковиќ.[1]

Во сезоната 1922—1923 година хонорарен драматург беше Душан Љотиќ, хонорарен благајник Божидар Перовиќ; писар Стеван Васиќ, режисер Милорад Петровиќ, капелник Вацлав Недела, а сликар Иван Кјулев.

Уметничкиот персонал го сочинуваат следниве артисти:

Ана Дорјан, Даница Петровиќ, Даринка Николиќ, Добрила Цимиќ, Драга Илиќ, Живка Срдановиќ, Ивка Раденковиќ, Луја Станоевиќ, Мара Барловац, Милена Јовановиќ, Ружица Радосављевиќ, Александар Рашковиќ, Бранко Јовановиќ, Добривое Раденковиќ, Душан Цветковиќ, Јосиф Срдановиќ, Љубиша Јовановиќ, Михајло Димитриевиќ, Никола Јовановиќ, Перо Јовановиќ, Сима Илиќ и Србољуб Хет. Како хористи-статисти настапуваат: Анастасија Боротинска, Јелица Јованесковиќ, Мица Ѓурковиќ, Надежда Замфировиќ, Олга Сифниос и Олга Тодоровиќ, додека сценарист е Ристо Прендиќ, суфлери Јован Ковачевиќ и Петар Буквиќ, а шеф на техничкиот персонал Дервиш Качаревиќ.

Промената во раководството дојде и како резултат на тоа што публиката го изгуби довериeто во Театарот. Буџетот се намалува од 1.500 на 700 динари. Се штеди на сè. Зградата стара и дрвена. Во зимно време во неа студот е неснослив. На неколку пати ја крпат, поправаат, но без поголем ефект. Истовремено колективот е разединет, поделен, а работите на новата зграда запреа. Судрен со ваквата состојба Караџиќ веднаш презема енергични мерки. Пред сè, тој го расчистува ансамблот. Слабите актери се отпуштени, а јадрото на ансамблот започнува да се наградува според способностите. Натаму, Караџиќ ги раскинува договорите со стариот претприемач, а успева да добие и 2 милиони динари дополнителен кредит. Така, со расположливите 3 милиони динари, во пролетта 1923 година, е продолжена интензивната изградба на новата зграда. Така темелите се готови, а и ѕидовите од првиот кат поставени. Ансамблот работи без престан. Премиери се даваат секоја недела, репертоарот е подобрен благодарејќи на учеството на водечките режисери од југословенските театри кои сè почесто гостуваат. Меѓу овие треба да се одбележат имињата на **Јурие Ракитин,** режисер од Белград, **Михајло Исајловиќ** и **Александра Лескова,** режисери од Сараево, и **Александар Верешчагин,** режисер од Загреб.


НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ
СКОПЉЕ
1922—1923
ПРЕДСТАВА 128 РЕДОВНА 91.
Четвртак, 8. марта
ГОСТОВАЊЕ Г-ЂЕ И Г. ЗЛАТКОВИЋА
БИВШИХ ЧЛАНОВА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ
РЕВИЗОР
Комедија у 5 чинова. Написао Н. В. Гогољ. С руског превео Пера Тодоровић.
Редитељ А. Верешчагин
ЛИЦА:

| | |
|---|---|
| Антоније Антоновић, градоначелник | Михајло Димитријевић |
| Амос Феодоровић, судија | Сима Илић |
| Артемије Филиповић, надз. болнице | Пера Јовановић |
| Лука Лукић школ. надзорник | Миаутин Цимић |
| Иван Кузмић, поштар | Александар Рашковић |
| Петар Ивановић-Бопчински | Јосиф Срдановић |
| Петар Ивановић-Дочински | Љубиша Јовановић |
| **Иван Александровић-Хлестаков** | **АЛЕКСАНДАР ЗЛАТКОВИЋ** |
| Осип, његов слуга | Душан Цветковић |
| Степан Илић, члан полиције | Добривоје Раденковић |
| Мишка, слуга код градоначелника | Драга Илић |
| Гостионички слуга | Бранко Јовановић |
| Ана Андрејевна, начелниковица | Луја Станојевић |
| Марија Антоновна, њена кћи | **ЗОРА ЗЛАТКОВИЋ** |
| Браварка | Мара Барловац |
| Наредниковица | Милена Јовановић |
| Свистунов | Светолик Николић |
| Држиморда | Тодор Николић |
| Трговац | Бранко Јовановић |

Догађа се у једној вароши, у унутрашњости Русије. Први, трећи и пети чин, у кући Антонија Антоновића, а други чин у гостионици.
ОРКЕСТАР КАПЕЛНИК: Г. НЕДЕЛА
1) Офенбах: Орфеј у паклу, увертира. 2) Штолц: Чар играчице. 3) Бајер: Потпури. 4) Шели: Вало живота. 5) Руски потпури.
ОБИЧНЕ ЦЕНЕ МЕСТА: Ложа (5 места) 75 дин.; Серкл 22 дин.; Фотеља 18 дин.; Паркет 15 дин.; Партер 10 дин.; Балкон 10 дин.; Галерија 5 дин.
Ако се ко од публике затекне на месту за које нема одговарајућу карту, платиће двоструку вредност места на коме се буде затекао.
ПОВЛАСТИЦЕ ИМАЈУ ЧИНОВНИЦИ И ЂАЦИ.
Улазнице се продају на позоришној благајни на дан представе од 9—12 пре и од 2—7 и по часова у вече.
Почетак тачно у 7½ часова у вече.
Од тренутка кад представа почне, нико се у позоришну дворану неће пустити.
Штампарија »Стара Србија«—Скопље

**Плакат за „Ревизор" во Скопје во 1923 година**

[1] Несредена граѓа во МАНУ

Најбележливи резултати остварува Александар Верешчагин. Тој го режира „Граѓанинот—благородник“ од Молиер, „Стариот Хајделберг“ од Вилхелм Маер Форстер, „Крал Едип“ на Софокле, „Царството на темнината“ од Лав Толстој, „Казна“ од Грегорие Ге. Критиката за неговите режии пишува дека целиот почеток на сезоната и сите премиери носеа белег на некоја поза, дека сè е насочено кон ефект, пресметан ефект, кој заради тоа не остава впечаток и заради тоа самата работа ја прави неефектна. Натаму се подвлекуваше: **„Како што Верешчагин како актер е целиот во гест, мимика и патос, таква му е и режијата“**, — па се додава дека,— **„управата не избрала најдобар пат, бидејќи требало како управата на белградскиот театар да ни даде само добри премиери, а никако раскошни претстави, кои имаат за цел да засенат, да фрлаат прав во очи“**, а натаму се поставува прашањето **„зошто и со каква цел ѝ се даваат на публиката вакви премиери, која уште не го познава писателот, а кои се претоварени со режисерски жонглераи и во кои и големиот писател се задуши и дави. Тоа би имало смисла за публика која видела многу, па е расположена да го види и ова... Народниот театар е државна установа, наменета за публика во најширока смисла на зборот. Таа не е за вкусови, ниту за цели на поединци или групи“.**[2]

Михајло Исајловиќ ги поставува и ги игра главните роли во „Трилби“ од Потар. работена според романот на Жорж де Нариера и Молиеровиот „Тартиф“. Критичарот на „Јужна Србија“ ќе го дочека на нож: „Ова гостување не донесе речиси никаква корист за нашите локални уметнички сили, на кои на прво место им е потребно да чујат добра дикција и јазик... Прво, затоа што таа дикција и јазик ги немаше, а друго гостувањето не траеше подолго, за да можеше да послужи како некој уметнички курс. Потоа публиката не се заинтересира и одзивот беше мошне слаб“.[3]

Јурие Ракитин ги постави на сцената „Мирандолина“ од Карло Голдони, „Народен непријател“ од Хенрик Ибзен, „Вишновата градина“ од Антон П. Чехов, „Вањушиновите деца“ од С. Најѓенов. За „Вишновата градина“ критиката пишува: „Ова беше отповеќе тешка задача за актерите на Скопскиот народен театар. Со мали исклучоци ансамблот не беше спремен за оваа работа. Повеќето актери одеа во правец на обични реалистички пиеси (?). Идејата на режисерот не се согласуваше со толкувањето на одделните роли“... А за „Вањушиновите деца“ критиката пишуваше: „Многу полесно и позгодна задача за нашиот театар и за нашите актери беше втората претстава во режија на г. Ракитин... драмата беше изведена потполно успешно... Таа задушлива атмосфера на Вањушиновата фамилија беше потполно правилно сфатена и претставена од нашите актери“.[4]

Оваа сезона започнува на 2 септември 1922 година. Во ноември, заради рестрикција на електричната струја, десет дни не се прикажуваа претстави, а во декември 8 дни заради студеното време. Гардеробата не е зголемена заради штедење, а она што театарот го имаше не може да се употреби бидејќи беше набавено од некој минхенски театар. Како статисти за претставите се ангажирани ученици и Руси. На репертоарот е прикажана и една оперска вечер на г-ѓа Волевач и г-дин Јурнев, членови на Белградската опера.

Управата на Театарот претпоставувала ако работата на изградбата биде засилена, новата зграда можела да стаса до есента, поточно на 17 ноември 1923 година. Тоа давало шанси да се прослави 10-годишнината на Народното позориште во Скопје. За жал, зградата е довршена дури во 1927 година.

Од 5 до 25 јуни 1923 година театарот гостува во **Велес.** Таму прикажува две претстави, додека во **Штип** се изведени осумнаесет претстави.

Во Театарот гостува белградското Народно позориште со претставата „Жена сотона“ од Карло Шехнер, а во режија на В. Живоиновиќ. Од годишникот на Театарот се гледа дека **Тодор Николовски** учествува во „Граѓанинот—благородник“ како II слуга, во „Еквиноцио“ како I детенце, во „Мрзана“ како II селанец, во „Стариот Хајделберг“ во улогата на Гланц, во „Мирандолина“ во ролата на Пјеро, во „Мамзел Нитуш“ како војник, во „Денови на нашиот живот“ како Петар, во „Народен непријател“ како II граѓанин, во „Казна“ како слуга во гостилница, во „Флорентински шешир“ како II господин.

Прославувајќи ја 25-годишнината на својата уметничка дејност, великанот на српскиот театар Добрица Милутиновиќ гостувал во Скопје. Тој гостувал и 11 години пред тоа. „Дојде Добрица Милутиновиќ да ни покаже како може вистински уметник, обдарен покрај со талент и со други природни дарби: убава појава, звучно-метална дикција и бујност на темпераментот, да создаде и да ги преживува улогите, кои ги оживува со силата на својот дух и својата голема уметност и гледајќи го него, ние од почеток студените набљудувачи, постепено се загреавме, и на крај, на завршетокот, подлегнувавме на сугестивно магичното влијание на овој голем уметник...“[5]

Со вакво добредојде и огромен фотос на првата страница, Скопје го дочека Добрица Милутиновиќ.

И големата српска актерка Драга Спасиќ нема да го заобиколи Скопје при прославата на 25-годишнината од својa уметничка дејност. „Госпоѓа Спасиќ, откако ќе го почувствува генијот во себе, без премисла стапува на сцената и веднаш станува голема. Со неа на белградската сцена се појави ѕвезда чиј сјај блеска веќе 25 години и ја пренесе незината слава и славата на нашиот театар. Таа пее во „Лилјакот“, „Кавалерија рустикана“, „Трубадур“, „На излет“, „Вертер“, „Манон“, потоа во „Коштана“ и во други, а пееше така занесно, предизвикувајќи стравотни бранувања во душите на своите гледачи“.[6]

Во текот на сезоната 1922—1923 година Театарот прикажува во Скопје 188 претстави; 2 во Велес; 18 во Штип и 3 во текот на други гостувања. Од овие претстави 4 се организирани во корист на здружението на артистите; 10 како придружни настапи на разни концерти. Според тоа, Театарот вкупно прикажува 225 претстави на кои е остварен приход од 424.103,50 динари.

Во оваа сезона претставите ги режираа: Александар Верешчагин (к. г.), Јурие Ракитин (к. г.), Михајло Исајловиќ (к. г.) и Милорад Петровиќ, а како инсценаристи уште и Никола Јовановиќ и Јосиф Срдановиќ. Режисерите што настапија како гости им втиснаа посебен печат на претставите независно од ставовите застапени во критиките.

И навистина, објективно и без ласкање, бездруго треба да се признае дека управата на Театарот и актерскиот ансамбл пројавија вистинско херојство. Тие успеаја во бараката што прокинуваше, и која никако не можеше да се загрее, да играат во трико, во салон во кој дуваа сите можни ветрови. Во вакква опстановка тие го прикажуваат „Крал Лир“ или пак „Венецијанскиот трговец“. Но, и публиката беше пожртвувана. Таа ги следеше претставите облечена во капути и со шалови околу вратовите.

---

[2] „Јужна Србија“ — октомври 1922, стр. 255—256, Д. Ф.
[3] „Јужна Србија“, 16 октомври 1922, стр. 15, Д. Ф.
[4] „Јужна Србија“, 1 декември 1922, Скопје, М. П.

[5] Привредни гласник“, 27. 04, 1923 година
[6] „Привредни гласник“ 1923 година

**Интензитетот на премиерите е импозантен. Така, во септември беа прикажани 7, во јануари 4, во октомври 2 и во првата половина на февруари уште 2 премиери.**

По повод премиерата на „Вишновата градина“ е одржано предавање од професорот П. Бицили и професорот Грга Новак кој зборуваше за Карло Голдони по повод премиерата на „Мирандолина“; додека професорот Д. Љотиќ одржа предавање за учениците „Наша комедија по Стерија“. На дневните претстави „Белград некогаш и сега“ говореше П. Бицили, за Молиер, додека Н. Вуиќ зборуваше за Голдони.

**Репертоарот на театарот за сезоната 1922—1923 година.**

**Југословенски автори:**

**Премиери:** 1. Воиновиќ Иво: „Еквиноцио“, 2. Јанковиќ Влад, „Нови“, 3. Нушиќ Бранислав „Пат околу светот“, 4. Петровиќ П. „Ркак“, „Рушка“, 5. Поповиќ Јов. Стерија „Белград некогаш и сега“, 6. Станимировиќ Влад. „Полска болница“, 7. Станоевиќ Илија „Дорќолски работи“, 8. Трифковиќ Коста „Избирачка“,

**Странски автори:**

**Премиери:** 1. Андреев „Денови на нашиот живот“, 2. Балзак „Меркаде“, 3. Батај „Свадбен марш“; 4. Бенавенте „Мрзана“; 5. Брие „Симона“; 6. Ге „Казна“; 7. Голдони „Мирандолина“; 8. Дима „Дамата со камелии“; 9. Ибзен „Народен непријател“; 10. Кистмекер „Пламен на љубовта“; 11. Лабиш и Мишел „Флорентински шешир“; „Перишановиот пат“; 12. Маер-Форстер „Стариот Хејделберг“; 13. Мељак и Мило „Мамзел Нитуш“; 14. Мирбо: „Работа е работа“; 15. Молиер „Граѓанинот—благородник“, „Тартиф“, „Смешни прециози“, 16. Најѓенов „Вањушиновите деца“; 17. Потар „Трилби“; 18. Софокле „Крал Едип“; 19. Толстој „Царството на темнината“; 20. Хауптман „Ханела“; 21. Чехов „Вишњарот“, „Јубилеј“, „Свадба“; и 22. Шекспир „Скротената фурија“.

**Поважни репризи на домашни текстови:**

1. Веселиновиќ Ј. „Ѓидо“; 2. Глишиќ М. „Измама“, „Два цванцика“; 3. Нушиќ Б. „Свет“; „Протекција“, „Обичен човек“, „Народен пратеник“; 4. Огризовиќ „Хасанагиница“; 5. Поповиќ Ј. Ст. „Кир Јања“, „Женачка и мажачка“; 6. Петровиќ П. „Души“; „Пороен дожд“; 7. Предиќ М. „Голгота“; 8. Сремац Ст. „Ивкова слава“, „Зона Замфирова“; 9. Станковиќ Б. „Коштана“; и 10. Ќоровиќ Св. „Зулумќар“, „Севдах“, „Адем бег“, „Ајша“.

**Поважни репризи на странски текстови:**

1. Арцибашев „Љубомора“; 2. Бисон „Госпоѓата Икс“; 3. Блументал „Кај белиот коњ“; 4. Заполска „Госпоѓица Милишевска“, „Моралот на г-ѓа Дулска“, „Нив четворицата“; 5. Иго „Лукреција Борџија“; 6. Мјасницки „Чичковата куќа“; 7. Мирже „Чергарски живот“; 8. Молнар „Ѓавол“; 9. Молиер „Вообразен болен“, „Скапеновите измами“; 10. Ришков „Змија девојка“; 11. Сарду „Тоска“, „Интимен непријател“, „Сиприена“; 12. Софокле „Антигона“; 13. Стриндберг „Игра на мртовци“; 14. Толстој „Живиот труп“; 15. Томас „Карловата тетка“; и 16. Шекспир „Сонот на летната ноќ“, „Венецијанскиот трговец“.

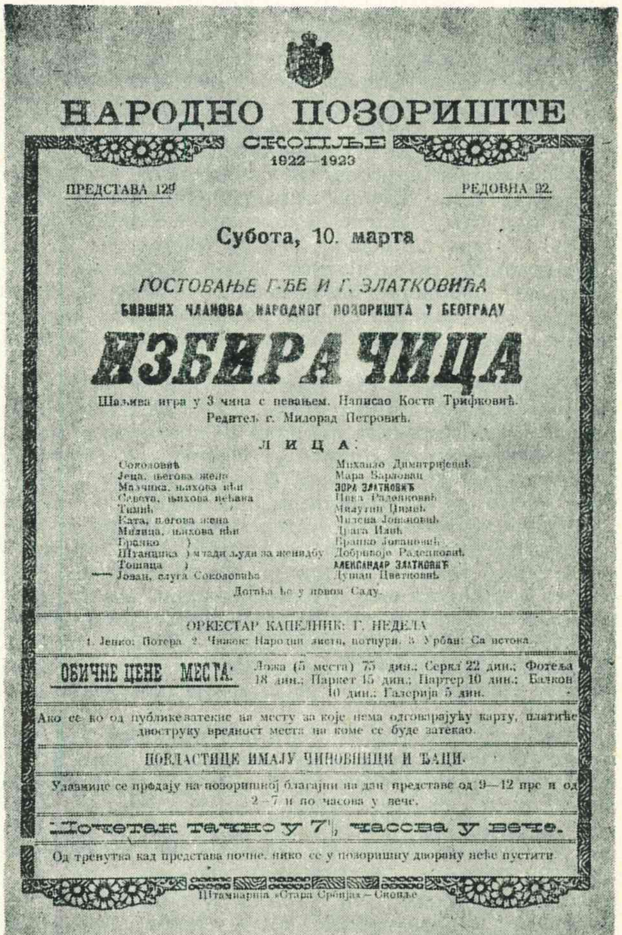
## СЕЗОНА 1923/24

Во сезоната 1923/24, управител на театарот е Радивое Караџиќ, а постојани режисери Верешчагин, Петровиќ, Лескова. Како хонорарни режисери се јавуваат Јовановиќ, и Срдановиќ, додека како диригенти настапуваат Леополд Дворжак, Вацлав Недела и Сава Дреновец.

Режисерот **Милорад Петровиќ** ги постави следниве пиеси: „Ајдуци“, „Тодор од Сталиќ“, „Битката на Косово“ и „Задужбина“, а ги обнови „Коштана“, „Венецијанскиот трговец“, „Госпоѓа Икс“, „Ѓидо“, „Белград некогаш и сега“, „Адембег“, „Тројца бекрии“, „Тоска“, „Отело“ и „Мајчиниот благослов“.

**Александар Верешчагин** ги режира следниве дела: „Штурец и огниште“, „Смешни прециози“, „Со сила лекар“, „Салома“, „Хамлет“, „Убавата Елена“, „Пигмалион“, „Ноќ спроти водици“, „Училиште за жени“, „Главна работа“ и „Галатеја“, а ги обнови „Граѓанинот-благородник“, „Кралот Едип“, „Антигона“, „Вообразениот болен“ и „Сонот на летната ноќ. Верешчагин, исто така, насапи и како актер во 7 претстави.

**Александра Исакова (Лескова)** ги постави овие пиеси: „Воскресение“, „Мадам Сан-Жен“, „Дама со камелии“, „Денови на нашиот живот“ и „Ана Каренина“, а ги обнови „Љубомора“ и „Тие четворица“. Таа зеде и лично учество во 42 претстави.




**Плакат за „Избирачка“ во Скопје во 1923 година**

**Пера Јовановиќ**, како хонорарен режисер, ги подготви овие дела: „Сомнително лице" и „Светската војна", а ги обнови „Блиските пријатели", „Хасанагиница", „Чичовата куќа", „Ивкова слава" и „Вештерка".

**Јосиф Срдановиќ,** исто така како хонорарен режисер, ги постави делата: „Драгана", „Ашантка" и „Романтични души", а ги обнови „Пороен дожд", „Зона Замфирова", „Еј Словени", „Обичен човек", „Љубовно писмо", „Училиштен надзорник", „Женачка и мажачка", „Зулумќар", „Ревизор", „Селски лола", „Во долина", „Карловата тетка" и „Марија — ќерката на полкот".

Реализацијата на овие претстави му е доверена на реномиран актерски ансамбл. Во негов состав влегуваат: Душан Цветковиќ (со учество во 194 претстави), Милутин Цимиќ (189), Јосиф Срдановиќ (186), Добривое Раденковиќ (178), Раденко Алмажановиќ (172), Драга Илиќ (169), Добрила Цимиќ (157), Михајло Димитриевиќ (157), Пера Јовановиќ (157), Ружица Радосављевиќ (144), Мира Барловац (143), Ивка Раденковиќ (120), Бранко Јовановиќ (116), Ана Дорјан (103), Пава Слука (100), Лујза Станоевиќ (96), Љубиша Филиповиќ (93), Даница Петровиќ (80), Љубиша Јовановиќ (63), Даринка Николиќ (38), Живка Срдановиќ (34), Стјепан Визнер (29), Александар Рашковиќ (27) и Драга Мишиќ.

Во исто време членови на хорот се: Сергие Красовски, Анатолиј Пономарев, Жак Алалауф, Исак Аврамовиќ, Милан Миљуш, Жарко Јаковиќ, Реља Ѓуриќ, Димитрие Влаиќ, Ана Бицили, Јелена Илиќ, Славка Илиќ, Надежда Замфировиќ, Анастасија Боротинска и Александра Исаева.

Во оваа сезона театарот нема драматург. За нов хонорарен благајник е поставен Петар Сабољевиќ, додека и натаму остана како хонорарен сметководител Милутин Поповиќ и како административен секретар Јова Савиќ. На новоотвореното работно место билетопродавач е поставена Берта Брајнер.

Техничкиот персонал го сочинуваат: театарскиот сликар Иван Кјулев, гардероберите Петар Буквиќ и Лепосава Буквиќ, декоратерите Дервиш Качаревиќ, Глиша Дорошев, Тодор Дутов и Душан Димитриевиќ, реквизитерот Тодор Николиќ, електричарот Добривое Михајловиќ, перикерот Тони Кмет, облекувалката Савка Замфировиќ и службителите Ахмет Цоциќ, Јованка Царевиќ и Љубица Стефановиќ.

Гостувањето на уметниците од други театри речиси е редовна дејност. Така, на 6 септември 1923 година пред скопската публика се претставува новосадската **Мери Оливиери** од Нови Сад. Улогата на Парис во „Убавата Елена" ја толкува **Воин Турински** од Белград од 19 до 31 декември 1923 година во седум претстави. Загрепскиот актер **Јосип Павиќ** настапува како Хамлет на 15 и 19 април 1924 година, а како Отело на 17 и 20 април. На 15 и 20 мај 1924 година пред скопската публика се претставува новосадскиот актер **Душан Милосављевиќ** како Манелик („Во долината") и како Едип („Кралот Едип"). **Добрица Милутиновиќ** од Белград гостува како Марио Каварадоси во „Тоска" на 15 јули 1924 година.

Во сезоната 1923/24 Театарот прикажа 26 премиери. Во исто време беше обновено 61 дело. Прикажаните премиери беа од: Б. Нушиќ „Сомнително лице" (4) и „Светска војна" (3); Ј. Стерија Поповиќ „Ајдуци" (2); Ј. Суботиќ „Битката на Косово" (5); М. Цветиќ „Тодор од Сталаќ" (8); М. Шапчанин „Задужбина" (4); Ј. Таниќ „Галатеја" (2); Толстој „Воскресение" (6) и „Ана Каренина" (5); Н. Евреинов „Главна работа" (5); А. Чехов „Просидба" (4); Л. Андреев „Денови на нашиот живот" (3); В. Перзински „Ашантка" (2); Молиер „Смешни прециози" (9), „Со сила лекар" (9) и „Училиште за жени" (4); В. Сарду и Е. Маро „Мадам Сан-Жен" (6); А. Дима Синот „Дама со камелии" (7); Е. Брие „Драгана" (4); В. Шекспир „Хамлет" (6) и „Ноќ спроти водици" (7); Ч. Дикенс „Салома" (5); Офенбах „Убавата Елена", оперета (15).

Обновените дела беа од следните 39 писатели: Станковиќ „Коштана" (6); Петровиќ „Пороен дожд" (6); Коровиќ „Тој" (1), „Адембег" (1) и „Зулумќар" (1); Стерија Поповиќ „Белград некогаш и сега" (1), „Женачка и мажачка" (2); Трифковиќ „Љубовно писмо" (1), „Училиштен надзорник" (1); Сремац „Зона Замфирова" (4), „Ивкова слава" (2); Веселиновиќ-Брзак „Ѓидо" (5); Нушиќ „Обичен човек" (1), „Растко Немањиќ" (1); Округиќ „Шокица" (2); Одавиќ „Еј Словени" (1); Огризовиќ „Хасанагиница" (5); Арцибашев „Љубомора" (3); Гогољ „Ревизор" (1); Мјасницки „Чичовата куќа (1); Заполска „Тие четворицата" (1); Софолке „Крал Едип" (1) и „Антигона" (1); Лабиш-Мишел „Флорентински шешир" (2); Молиер „Граѓанинот-благородник" (6) и „Вообразениот болен" (1); Сарду „Тоска" (3), „Вештерка" (3) и „Блиски пријатели" (2); Бисон „Госпоѓа Икс" (1); Шекспир „Сон на летната ноќ" (4), „Отело" (2) и „Венецијанскиот трговец" (2); Томас „Карловата тетка" (1); Енери-Лемоан „Мајчиниот благослов" (1); Блум „Марија — ќерката на полкот" (1); Тот „Селски лола" (1); Голдони „Мирандолина" (1); Нестрој „Тројцата бекрии" (2); Херве „Мамзел Нитуш" (7).

Во текот на сезоната се прикажани вкупно 232 претстави (208 редовни од кои 182 вечерни) пред 53.530 гледачи. Просечната месечна посета изнесува 4.897 гледачи. Според тоа, една претстава просечно е посетена од 257 лица (театарот имал 485 седишта). Најголема посета е регистрирана во ноември (7.184 продадени билети), а најмала во јуни (2.650).

На 8 јануари 1924 година покривот на зградата попушта. Тоа придонесува бројот на посетителите, во полниот ек на сезоната, чувствително да се намали. Независно од тоа, од продадените билети Театарот добива 758.062 динари.

Во текот на сезоната во Театарот се одржуваат и **други приредби.** Одборот на Здружението на актерите ги прикажува „Чичовата куќа" (10. X. 23), „Измама" (17. X. 23), „Мамзел Нитуш" (23. I. 24), „Битката на Косово" (13. II. 24), „Хасанагиница" (21. III. 24), „Селски бекрија" (11. V. 24) и „Марија — ќерката на полкот" (21. V. 24).

На 18 и 19 февруари 1924 година во Театарот гостуваат драмските актери од Загреб со претставите „У навиљцима", „Чизми" и „Род". Пред почетокот на изведбата писателот Петар Петровиќ—Пеција држи предавање „За еротизмот во уметноста".

На 9 април 1924 година Лујза Станоевиќ ја прославува 40-годишнината од уметничката дејност со „Зона Замфирова". На 4 мај со две претстави на „Коштана" е прославена 30-годишната книжевна дејност на Бора Станковиќ.

На театарската сцена се прикажуваат и **дилетантски претстави.** Така, на 30 јануари претстава прикажа Француско-српското училиште, на 8 февруари Христијанската заедница на млади луѓе, на 19 март Ционистичката младина, на 4 април Здружението на учителките и негувателките, а на 9 јуни пет претстави членките на Театарската секција на учителките.

**Концертната програма** во сезоната е исто така богата. На 26 септември 1923 година се исполнува „Вечер на Мокрањац", на 12 октомври настапи Драга Спасиќ, на 26 март 1924 година Јура Ткалчиќ и Ќирил Личар, на 16 мај Вацлав Недела, на 2 јуни гимназија од Штип, на 6 јуни Вацлав Недела и на 14 јули Добрица Милутиновиќ и Слатин.

**Новата театарска зграда во Скопје**

**Скопскиот театар од 14 јуни до 20 јули 1924 година се наоѓа на гостување во Врњачка Бања. Таму ги прикажува следниве претстави:**

„Пороен дожд“, „Ѓидо“, „Сомнително лице“, „Зона Замфирова“, „Коштана“, „Селски бекрија“, „Граѓанинот-благородник“, „Вообразениот болен“ „Училиште за жени“, „Смешни прециози“, „Со сила лекар“, „Сонот на летната ноќ“, „Ноќ спроти водици“, „Венецијанскиот трговец“, „Антигона“ (под отворено небо на 12 јули), „Главна работа“, „Штурец на огниште“, „Вештерка“, „Тоска“, „Драгана“, „Романтични души“, „Мајчин благослов“, „Флорентински шешири“, „Марија — ќерката на полкот“, „Мамзел Нитуш“ и „Убавата Елена“.

Во текот на оваа турнеја се случи една несреќа. Имено, во ноќта меѓу 20 и 21 јуни во Врњачка Бања избувнал пожар во кој е уништена целата гардероба на Театарот.

Дејноста во сезоната 1923/24, што започна на 1 септември со „Пороен дожд“ а заврши на 20 јули во Врњачка Бања со „Убавата Елена“, Театарот ја оцени како успешна. Во текот на неа, покрај репертоарските реализации, беа совладани и бројни тешкотии. Ансамблот работеше интензивно, даваше премиери речиси секоја седмица или подготвуваше обнова. Материјалните тешкотии се јавуваат како големи пречки во работата. Сепак, најголема пречка претставуваше нерешеното просторно прашање, бидејќи Театарот работеше во несоодветна зграда.

По Првата светска војна Скопје доживеа определен растеж на културно-уметничко поле. Но, во неговата основа, како впрочем и во театарската-та, беше вградена денационализаторската политика како и во претходните периоди. Во тоа време во градот постоеше Филозофски факултет, кој беше основа на Скопското научно друштво, а беа формирани и различни културни установи. Од 1920 година до 1924 година професорот Глиша Елезовиќ го издаваше весникот „Привредни гласник“, а од 1925 година започна да излегува весникот „Наша стара Србија“. Во времето на големата активност на КП излегуваше весникот „Социјалистичка зора“, а на турски јазик „Хак“. Се издаваа и други весници, во чии рубрики се пишуваше и за Театарот. Во 1922 година беше основан и работничкиот хор „Коста Абрашевиќ“, како и првото музичко училиште на Сара Арсиќ.

Управителот Радивое Караџиќ, во соработка со режисерите Милорад Петровиќ, Александар Верешчагин, Александра Лескова, Пера Јовановиќ и Јосиф Срдановиќ и со членовите на актерскиот ансамбл, подготвуваа таков репертоар што се прилагодуваше за публиката. Но, тие поставуваа и такви текстови што недвосмислено говорат за присуство на одличен вкус: Шекспир (преку „Хамлет“, „Ноќ спроти водици“, „Сон на летната ноќ“, „Отело“ и „Венецијанскиот трговец“), Молиер, Софокле, Дикенс, Шо, Гогољ, Чехов, Толстој и Андреев.

Со гостувањата на уметници од Загреб, Нови Сад и Белград, со концертите, аматерските претстави и прославите беа вложени напори да се збогати дејноста на Театарот. Забележани се и обиди да се внесат балетски точки во претставите и да се формира балетска група за која цел беше ангажирана Марија Туљакова.

**Вниманието на вработените во Театарот, а се разбира и на театарските посетители, беше насочено кон градењето на нова зграда. Работите, меѓу-**

**тоа, полека напредуваат. Се очекуваше во 1924 година зградата да се стави под покрив. Општината организира калдрмисување на плоштадот и на дел од просторот пред Театарот. Така во дождливото време повеќе немаше кал пред Театарот.**

За вкупната театарска активност често се интересираше печатот. За „Хамлет" (пред чија премиера предавање одржал проф. Панта Јовановиќ, на 19 ноември) рецензентот на „Привредни гласник" (во бројот од 21—22 ноември 1923) пишува:

„... Дали на режијата или на глумата да се восхитуваме, дали на новиот и раскошен декор или да ја пофалиме агилноста на управата. За момент заборавивме дека се наоѓаме во малиот театар во Скопје, дека пред нас играат наши познати актери — играта во претставата, прецизна и полна со топлина нè пренесе во голем театар пред големи актери. Хамлет го играше Љубиша Јовановиќ, кој се внесе во својата рола сè да даде за да ја почувствуваме, да ја бараме несреќната судбина на принцот од Данска. Тој го прикажа Хамлета, вистинскиот Хамлет, филозоф, нежен син и несреќен љубовник ..."

Пофалби им се упатени и на другите учесници во претставата. Така, за Офелија, во интерпретација на Ивка Раденковиќ, рецензентот забележува:

„Ни ја даде во полна слика нежната Офелија која и во љубовта и во тагата е голема... ни дојде во душата да ја почувствуваме љубовта и сожалувањето спрема прекрасната Офелија". За Пера Јовановиќ, кој го толкува Клаудиј, вели: „Неговата појава, глас, таквата игра и оваа вечер покажа пред театарската публика вистински талент на стар театарски мајстор". Потоа: „Сите играа со многу желба, со полно разбирање, сакаа и нашиот мал театар да го прикаже Хамлет и го дадоа, под најстрога и најобјективна оцена на критиката, одлично. Господин Верешчагин, голем уметник, ни дава одден-наден сè повеќе докази на својот голем талент, со синоќашната режија уште еден доказ повеќе, уште еден алем камен во кулата на неговите успеси. Публиката, благородна за искрениот труд, преку овие редови му ја стиска раката на управителот на театарот г. Караџиќ, кој на оваа функција ги покажа своите блескави способности, кој покажа што сака, што може, а тоа е од Скопскиот театар да создаде голем уметнички храм, тој го создаде, и од таму цело Скопје, во низата на есенскиот репертоар, особено по прексиноќашниот „Хамлет" довикнува искрено и топло — браво".

И весникот „Време", број 710 од 1923 година, со две слики од претставата „Хамлет", пишува... „Во оваа сезона Скопскиот театар прикажа повеќе ретки изненадувања за својот инаку устоен и уметнички успиен град. „Хамлет" е даден како круна на работата и напорите на управата на Театарот. Г. Верешчагин ни го прикажа „Хамлет" симболички како олицетворение на човечкото Јас во мистичен штимунг. Наместо декор, само огромни завеси во разни бои кои за секоја слика имаа свое симболично значење. „Хамлет" е оска, гигант околу кој визионерски се врти, кружи секојдневниот живот... Леополд Дворжак, талентиран музичар, дава снажна музика на мистика и сеопшт бол. Хорот на жените на гробот и жалбениот марш особено се успешни..."

За Молиеровиот „Граѓанин-благородник" критичарот ќе напише: „Минатата ноќ се прикажа прекрасниот Молиеров „Граѓанин-благородник" на општо задоволство на публиката.[1] Пред наполно исполнетата театарска куќа, минатата ноќ е прикажана оваа претстава. Артистите и артистките, сите, без исклучок, единствено и со многу труд и волја, спремност и уметност ги толкуваа своите роли. Верешчагин, Бранко Јовановиќ, Љубиша Јовановиќ, Раденковиќ, блескави како и секогаш".

За претставата на Чарлс Дикенс „Штурец на огниште" рецензентот запиша: „И режијата и играта на актерите и актерките на театарската куќа беа добри. Гг. Пера Јовановиќ, Диле Димитриевиќ, Душан Цветковиќ, Даница Петровиќ, Мара Барловац, Добрила Џимиќ како и г-ца Ивка Радовановиќ и другите беа на крајот на претставата бурно поздравени од страна на публиката. Синоќа публика немаше доволно, што се оправдува со тоа што вчера беше Митровден, ден на многу слави и веселби, а секаде и во исто време не може да се стигне".[2]

За претставата „Ѓидо" критичарот напиша сосема поинаку: „Претставата „Гидо" во петокот навечер стори оној што сега првпат ја гледа, да не му падне на ум друг пат да влезе во театарот. Веројатно затоа што публика имаше малку, актерите и актерките не покажуваа ни најмала желба да ѝ дадат на претставата барем малку живот. Сè одеше како на проба — од почеток до крај, каде што требаше да се трепери од возбуда, тука беше смешно".[3] Посебно се најавува претставата „Салома" како новина и во неколку продолженија во весниците се објаснува која е „Салома".

Богољуб Јовановиќ пишува: „Со „Салома" може веднаш да се каже, не се успеа. Затоа што „Салома", дискретна и сочна во својот проблем на судири и страсти, бара не само трепетливи души, префинети резонатори на бол, туку и погодни тела, погодна ритмика на екстремитетите. Вниманието што ќе ѝ се подари на бојата на тонот, на крикот на душата во грчот на страста што навира, тоа исто внимание треба да му се даде и на телото, на неговата вибрација и боја на секој мускул, бидејќи само складот на телото на Салома и душата можат да прикажат успешна Салома. И ако не се успее во тоа, во составот на небото и земјата, не се успеало воопшто. Салома што ја гледавме немаше таков состав — и не успеа... Таму каде што е длабока страст — љубов или прикриена љубомора, ја гризе душата и каде што требаше во погодни тонови да се излее сета раскош на преживеаните чувства, таму викаа, урликаа до кинење на градите".[4]

Инаку, во весникот „Подне" (бр. 33 од 1924 година) се констатира дека... „Г. Дворжак компо-

[1] „Привредни гласник" — 12, 13, 14. 11. 1923 година

[2] „Привредни гласник" — бр. 247 — 29, 30, 31. 10. 1923 година

[4] „Привредни гласниек" — бр. 246 — 1923 година

**Новиот театарски објект во градба**

нирал интересна музичка придружба за „Галатеа“, „Салома“ и „Ноќ спроти водици“.

Актерски успеси во оваа сезона пожнеаја: Љубиша Јовановиќ со успешната креација на „Хамлет“, Пава Слука како „Ашантка“ и „Хасанагиница“ која даде раскош на еден блескав талент и г. Цветановиќ со своите карактеристични епизоди во кои блескаше неговиот редок талент“.

По повод гостувањето на г-ѓа и г. Златковиќ, млади уметници, поранешни членови на Белградското народно позориште, рецензентот не штеди пофалби. Така, тој истакнува: **„Додека „Избирачка“ и „Флорентински шешири“ се примени со многу симпатии, „Фаун“ предизвика бура од воодушевувања и восхит, што и го круниса ова успешно гостување“.** Или: **„Фаун“ на господин Златковиќ мислиме дека е најубава креација на оваа улога во Југославија до денес“.** Потоа: **„Г-ѓа Златковиќ покрај одлично креираната „Избирачка“ заслужува многу комплименти за својата смислена и интелигентна интерпретација на Леди Јенисеј. Гостувањето успеа“.**[5]

За дводневното гостување на Полјакова и Стрешнев, балетски играчи од Белград, билетите беа распродадени неколку дни пред настапот. Но, за жал, изостанаа претходно најавените точки — Рахманиновиот „Прелидиум“ и Сен-Сансовата „Лебедова смрт“. Другите нумери беа одиграни без музика, само со придружба на пијано, бидејќи нотите не стигнале па оркестарот не можеше да свири. Публиката, чувствувајќи дека е изневерена, излегуваше од салата протестирајќи“.

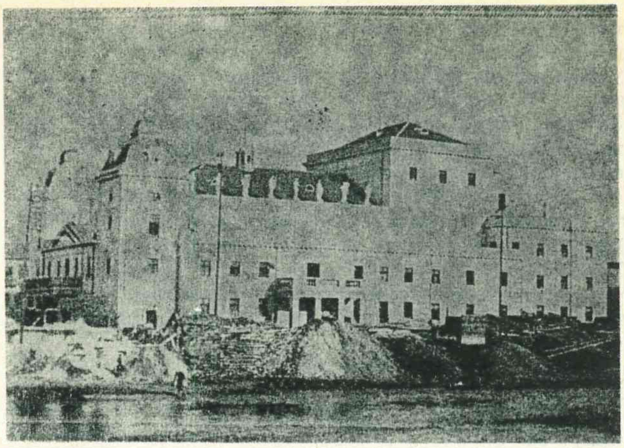
За Полјакова и Стрешнев критичарот ќе констатира: „Таа има совршена пластика на реномирана петроградска и московска балерина, а со својата балетска рутина постигна, само со пијано придружба, доволно убави тешки ефекти. Стрешнев е млад играч со многу крв за својата уметност. Неговиот екстериер и леснотија, чувството и стилот се многу симпатични.[6] Изборот на повеќето точки беше музички осреден“.

Во оваа сезона беше прославена и 10-годишнината на театарот во Скопје. По тој повод „Политика“, преку М. Јелиќ (7) му посвети внимание на скопскиот театар: „Скопскиот театар е наш национален пионер. Тој има да го евоцира минатото, чиј спомен така ревносно го уништуваше непријателот, да ја загрева новата иднина и да го пренесува живиот збор и песна. Ќе нема потполн успех ако остане само во место, каде што е, па макар и да е централен. Минатогодишното кратко гостување во Штип даде добри резултати. Ама и оние во Струмица и Струга, Дебар и Пеќ имаат исти права на уживање во театарската уметност како и скопјаните. Подобро материјално обезбедени за патување артистите треба овие движења да ги сфатат како своја должност и како секој службеник и војник да пренесуваат апостолски една голема идеја...“

Со акт У. бр. 2550 од 11 јануари 1924 година, Министерството за просвета за вршител на должноста управител на Скопското позориште го постави вонредниот професор на филозофскиот факултет **д-р Грга Новак.** Тој таа должност ја вршеше два месеца. т.е. за време додека управителот Радивое Караџиќ беше на боледување. По два месеца, поточно на 29 декември 1924 година, Караџиќ опоравен се врати на работа.

Со писмо У. бр. 1135 од 25 јануари 1924 година Министерството за внатрешни работи го извести Министерството за просвета дека **„...забранив секаква работа во зградата на овдешното народно позориште, додека зградата не се доведе во исправна состојба“.**

[5] „Привредни гласник“ — бр. 63, 1923 година, Марбис
[6] „Привредни гласник“, бр. 86, 1923 година, Марбис
[7] „Политика“, бр. 5644, 1924 година



**Новиот театарски објект пред завршувањето на градбата**

## СЕЗОНА 1924/25

Театарот ја започнува оваа сезона со прикажување на претставата „Зона Замфирова“ од Ст. Сремац, на 6 септември 1924 година. Инаку, во текот на целата сезона беа прикажувани уште и следниве премиери:

1. „Пат околу светот“ (19) од Б. Нушиќ; 2. „Јазол“ (9), 3. „Во навои“, 4. „Чизми“, 5. „Род“, 6. „Мала“ (4) и 7. „Ркаќ“ (2) од П. Петровиќ; 8. „Потера“ од Ј. Веселиновиќ и И. Станоевиќ; 9. „Дорќолска работа“ (6) од И. Станоевиќ; 10. „Немања“ (3) од М. Цветиќ; 11. „Три сестри“ (4) од А. Чехов; 12. „Во нова кожа“ (3) од Е. Реј; 13. „Пријателот од Лион“ (2) од Тибуст и Бариер; 14. „Роден крај“ (7) од Судерман; 15. „Скамполо“ (5) од Никодеми; 16. „Каков татко таков син“ (3) од А. Мар и М. Девал; 17. „Историска крепост“ (3) од А. Бисон и Бер Ж. де Турик; 18. „Рака рака мие“ (3) од Х. Беновенте; 19. „Грабнување на Сабињанките“ (4) од Ф. Шентаф; 20. „Женски рај“ (3) од К. Монтепен и Х. Шарлие; 21. „Гејша“ (7) од Џонс Сиднеј.

Покрај овие премиери, беа обновени уште 59 претстави, што беа прикажувани вкупно 195 пати. Така, во сезоната 1924/25 беа прикажани вкупно 213 претстави, несметајќи ги двете претстави што ги организира месниот одбор на здружението на артистите. Од нив 202 беа редовни (168 вечерни и 34 дневни) и 11 вонредни. За овие претстави беа продадени 46.199 билети, во вредност од 659.619,50 динари.

Театарот ја одбележа 45-годишнината од литературното творештво на Бранислав Нушиќ со претставата „Народен пратеник“ (со една сцена од II чин) и „Пат околу светот“ (со V слика) на 11 ноември 1924 година.

Свечено беше одбележана и 40-годишната уметничка дејност на старата актерка Мара Барловац со претставата „Двете сирачки“ на 11 март 1925 година.

На 26 март 1925 година беше одбележан денот на пријателството со Франција. По тој повод е прикажана „Телефонистка“ од А. Камило, Траверние и Жан Сортенс, а на 1 април со претставата „Врзел“ е одбележана 20-годишнината од литературната работа на Петар Петровиќ—Пеција.

Во текот на годината дилетантска претстава организира Ционистичката младина „Бене Израел“. Таа ја прикажа „Победа на правдата“ од Моис Наџари, а на 25 мај 1925 година Дубровничката учи-

телска школа ја прикажа „Студентка" од Ф. Ледерер, додека на 28 мај 1925 година едно основно училиште од Белград ги прикажа „Ослободување" од Л. С. Тодоровиќ и „Веселите другари" од Ј. Удицки. На 21 и 24 ноември 1924 година беа одржани тнр. „Француски историски концерти" на Лисиен де Флањи и Вилијам Гвин.

Во оваа сезона беше направен значаен чекор за натамошна афирмација на театарот благодарејќи на турнеите што започнаа да се организираат. Така, на 28 август 1924 година во Пеќ, по повод устоличувањето на патријархот Димитрија, на отворено беше прикажана претставата „Задужбина" од М. Шапчанин.

Инаку, театарот од 26 мај, па заклучно со 5 јули гостуваше:

**Во Призрен** — „Коштана" на 26. 05, „Роден крај" на 27. 05, „Грабнување на Сабињанките" на 28. 05, „Јазел" на 29. 05, „Битката на Косово" на 30. 05 (дневна), „Малиот лорд" (вечерна), „Битката на Косово" (дневна) и „Зона Замфирова" (вечерна) на 31. 05.

**Во Пеќ** — „Коштана" на 30. 06., „Грабнување на Сабињанките" на 4. 06, „Битката на Косово" на 5. 06., „Јазел" на 6. 06., „Роден крај" на 7. 06., „Битката на Косово" на 8. 06., „Ѓидо" (I чин) и „Смртта на Мајката на Југовиќите" (II чин) (дневна) и „Зона Замфирова" (вечерна) на 9. 06., и „Ѓидо" на 10. 06 и „Ивкова слава" на 11. 06.

**Во Урошевац** — „Битката на Косово" (дневна) и „Ѓидо" (вечерна) на 14. 06.

**Во Приштина** — „Коштана" на 24. 06., „Ѓидо" на 25. 06., „Зона Замфирова" на 27. 06 и „Женачка и мажачка" на 28. 06.

**На Косово Поле** — На Видовден т.е. на 28 јуни беше прикажана претставата „Битката на Косово" под отворено небо. на просторот Газиместан и Муратовското Турбе.

**Во Косовска Митровица** — „Коштана на 1. 07., „Зона Замфирова" на 2. 07., „Битакта на Косово" на 3. 07., (дневна), и „Јазел" (вечерна), „Ѓидо" на 4. 07., и „Женачка и мажачка на 5. 07. Таа беше и последна претстава на Театарот во сезоната 1924/25 година.

Актерката Анка Торѓанска од Народниот театар во Ниш гостуваше како Зона во „Зона Замфирова" на 14. 02. 1925 година и како Бојка во „Јазел" на 15. 02. 1925 година, а Александра Лескова која потоа стана режисер и актерка во Новосадскиот театар, гостуваше на 19 и 25 април како Катерина Маслова во „Воскресение", а на 20 и 26 во улогата на Маргарет Готје во „Дамата со камелии".

На 14 септември 1924 година, во Скопје за првпат беше прикажана „Антигона" на отворено, т.е. на стадионот во Градскиот парк.

На 29 јануари 1925 година во Косовска Митровица изврши самоубиство надзорниот орган на новата театарска зграда во изградба во Скопје, архитектот Сергие Бељаевски. По тој повод во „Наша Стара Србија" (бр. 22 од 30. 01. 1925) пишува дека тој се самоубил поради тоа што направил техничка грешка во градбата на Народното позориште, како што напишал во прошталното писмо. Во овој весник (бр. 24 од 2. 02. 1925) три дни подоцна пишуваше, меѓутоа, дека тој се самоубил заради душевно растројство. Всушност, тој не се согласувал со плановите и пресметките што дирекцијата му ги поднела на Министерството кое ги усвоило, бидејќи предлагал измени што ќе придонеле чинењето на проектот да биде поевтино. Инаку, тој беше интелигентен, енергичен и со добар карактер. Но, напоредно беше и самоуверен, честољубив, а што на некој начин го натерало во смрт. Бељаевски беше погребан во Косовска Митровица.

На 8 април 1925 година беше пензиониран Милорад Петровиќ, член на Народниот театар од Белград, кој беше упатен на работа во Скопскиот театар.

На 14 април 1925 година умре во Скопје актерката Мара Барловац, а на 2 мај 1925 година умре и актерот Љубиша Јовановиќ. Тоа беа истакнати работници за чиј живот треба да се кажат неколку зборови. Имено, Љубиша Јовановиќ Постариот (1887 Кралево — 2. 05. 1925 Сараево) умре многу млад. Тој имаше завршено пет класа гимназија. Игра во нишкиот „Синѓелиќ" од 1904 до 1906 година, а потоа во разни патувачки дружини — најдолго кај Љубомир Раиќиќ—Чврга и Михајло Лазиќ—Чичко. Од 1918 до 1919 година работи во онбовениот „Гундулиќ" во Таково — Белград, а од 1 септември 1921 до 1925 година во Народното позориште во Скопје. Потоа минува во Сараево и таму умира. Во Скопје од позначајните роли ги реализира Хамлет и Дамјан во „Смртта на Мајката на Југовиќите" (1).[1]

Најстара актерка во Театарот беше Мара Барловац (12. 09. 1864 Белград — 14. 04. 1925 Скопје). Со патувачките групи ја крстосуваше Југославија, за пред смртта и на крај да се задржи во Скопското народно позориште. Таа првпат настапи на сцената во 1885 година во патувачката група на Лаза Поповиќ во Ниш, потоа кај Михајло Лазиќ—Чичко, Ѓуро Протиќ, Р. Ќириќ, Никола Симиќ, М. Хаџи-Диниќ, Љубо Раиќиќ—Чврга, во Орфеумот на Брана Цветковиќ и други. Во Скопското народно позориште таа стапи на работа на 1 септември 1921 година. Во младоста играше драмски и карактерни роли. Беше талентирана, динамична, природна и витална и секогаш поинаква. Позначајни роли што ги оствари беа Фема во „Покондирена тиква", Дока во „Зона Замфирова", г-ѓа Журден во „Граѓанин благородник" и др. (2)

Во текот на сезоната беше ангажиран нов благајник (хонорарен), Ѓорѓе Јордановиќ и нов хонорарен сметководител, Нова Вугделиќ.

Режисерите: **Милорад Петровиќ** ги постави „Роден крај", „Немања", „Потера" и „Дорќолска работа"; **Александар Верешчагин** „Пат околу светот", „Три сестри", „Гејша" и „Рака рака мие"; а **Јосиф Срдановиќ** (како хонорарен режисер) „Во нова кожа", „Јазел", „Пријател од Лион", „Скамполо", „Во навои", „Чизми", „Род", „Мала", „Каков татко таков син", „Ркаќ", „Историска крепост", „Грабнување на Сабињанките" и „Женски рај".

Диригент беше Вацлав Недела; сценографи — Иван Кјулев, Рења Ѓуриќ, Жарко Јаковиќ, Милан Миљуш и Исак Аврамовиќ.

Хорот го сочинуваа: Василија Заковиќ, Димитрие Ристиќ, Душан Поповиќ, Михајло Бураковиќ, Стојан Маринковиќ, Спира Стојановиќ, Светолик Никачевиќ, Тодор Цветановиќ, Славко Илиќ, Јелена Илиќ, Надежда Замфировиќ, Анастасија Боротинска, Наталија Андреевска и Цвета Петровиќ. Според тоа, хорот беше значајно изменет и дополнет. И кај актерите настанаа некои промени. Така, во Театарот веќе ги нема Стјепан Визнер, Даница Петровиќ, Пава Слука, Александар Рошковиќ и Душан Цветковиќ.

За нов декоратер беше назначен Душан Димитриевиќ.

Прислужниците Ахмет Цокиќ и Љубица Стефановиќ беа ослободени од работа, а на нивно место дојдоа Мара Петровиќ и Савка Лазаревиќ.

Беше обновена и оперетата „Убавата Елена". Критиката беше полна со пофалби за музиката и изведбата, а низ Скопје започнаа да се потпевну-

[1] Историја Српског позоришта — Боривое Стојковиќ
[2] Историја Српског позоришта — Боривое Стојковиќ

ваат стиховите: „Забавувај се, љуби живеј; додека си убав и додека си млад; додека 'рбетот не се искриви“.[3]

Во критиката за оперетата „Гејша“ пишуваше: „... Нејзиното изведување во нашиот театар во режија на г. Верешчагин, беше повеќе од пријатно изненадувањее за оние што се желни за музика и живи бои. Многу раскош и вистинска егзотична смисла во декорот и сценографијата. Се чувствува присутво на опробан режисер, со широки погледи и рафиниран вкус. Во оваа прилика г. Верешчагин се покажа како добар организатор на балетот, што треба особено да се подвлече. Пеачкиот ансамбл беше на достојна висина. Пријатно изненадува сигурноста во гласот и движењето, имајќи ги предвид приликите и материјалот. Во прв ред треба да се истакне г-ѓа Дорјан како успешна Гејша „Мимоза Сан“. Госпоѓата располага со убав глас, а покрај тоа ритмички е апсолутно сигурна, што е знак за солидна музичка култура. Благодарни сме им уште и за убаво отпеаната арија од првиот чин на „Травијата“ што ја пееше на италијански кога се изведуваше „Дамата со камелии“. „Жилиета“ на г-ѓа Цимиќ потполно успеа, мис Мили на г-ѓа Славка Илиќ, исто така.

На господинот Недела, покрај режисерот, му припаѓа најголемата заслуга за убавиот успех на „Гејша“. Под негова сигурна и опробана рака, сите три чина беа изведени без забелешка. Успехот на „Гејша“ го надминува успехот на „Убавата Елена“. Г. Верешчагин го надополнува г. Недела. Дали тие можат и понатаму заедно да работат? Нека управата, која дала докази дека сака напредок на музикално Скопје размисли за ова. За сега ѝ благодариме за „Убавата Елена“, а уште повеќе за „Гејша“.[4]

Оваа сезона не може да се истакне со ништо посебно. Се работи усилено и самопрегорно. Се напоменува дека поодделни актери не се достатно талентирани и дека се несериозни на сцената и дека управата не била со најсреќна рака кога ги одбирала актерите за оваа сезона. Причината за ваквата ситуација треба да се бара во намалените дотации. И покрај сите тешкотии, на репертоарот на Театарот ќе се најдат претстави како што се „Скамполо“, „Три сестри“, „Гејша“ и други.

Работливоста на ансамблот откако доаѓа за режисер А. Верешчагин, не запира, а исто така успеси постига и А. Лескова, оформена уметничка личност, чија игра ја освојува скопската публика.

Да ги спомeнеме уметничките вредности на ветераните Михајло Димитриевиќ и Перо Јовановиќ, кои никогаш не потфрлуваат и ги држат двајцата корифеи секогаш на завидна висина. Успехот што го постигаат под сигурната рака на Верешчагин, Срдановиќ, Цимиќ и Раденковиќ ја исполнува со задоволство и надеж и критика и публиката.

За Срдановиќка наредната сезона е одлучувачка. Таа во почетокот давала многу повеќе надежи и критиката ѝ забележува дека премногу се оддала на домашното огниште и им препорачува во наредната сезона да ѝ ја доверат улогата на Електра во претставата „Електра“. Малата Ивка Раденковиќ, убава, нежна, скоро дете, а има така снажни акценти, потоа Срдановиќ, Филиповиќ, Цимиќ,

[3] „Наша Стара Србија“, бр. 33 од 13. 02. 1925 година

[4] „Наша Стара Србија“, бр. 97 од 30. 04. 1925, Љубомир Бошњаковиќ

**1919 година: Верешчагин (1), Филиповиќ (2), Илиќ (3), Д. Цимиќ (4), Лескова (5), Дутов (6), Орловиќ (7) и Срдановиќ (8)**

Раденковиќ и В. Јовановиќ, се гаранција за успехот на Театарот. Тоа се темелни столбови на Театарот.

Во наредниот период се очекува да се видат г-ѓа Торѓанска, Марковиќка, г-дин Орловиќ и Мојнариќ. Во овој период на работа се издвојува г-ѓата Дорјан, актерка и пеачка што ја држи оперетата и претставите со пеење. Од најмладите почетници се издвојуваат Славко Илиќ и Рења Ѓуриќ.

Да напоменеме дека по враќањето од турнејата, Театарот оди на одмор. Група актери со Јосиф Срдановиќ, Милутин Цимиќ, Живка Срдановиќ, Добрила Цимиќ и други ќе појдат во Кочани, Радовиш, Штип, Струмица, а претходно во Тетово, каде ќе прикажуваат фарси на Пеција Петровиќ и 5 едночинки од кои весниците ги издвојуваат „Смртта на Мајката на Југовиќите".[5]

Весниците ги следат и новините околу градбата на новата зграда. Така ќе се напомене дека со слично ангажирање на М. Стојадиновиќ, се добива нов кредит од 2.728.000 динари. Со овие средства и непотрошената сума од поранешниот кредит, зградата треба да биде готова.[6]

Во Скопје допатувал од Хрватското народно казалиште г. Крижаниќ кој детално испитува што и до каде е со градбата на зградата. Се пофалува и големото ангажирање на управникот Караџиќ.

Не поминува ни еден месец и новинарот го прашува Министерството за градежништво: „Што е со новата театарска зграда? Зградата стои, никој и ништо на неа не работи? Зошто не се испраќа архитект и слично?[7]

Често пати весниците објавуваат вест на првата страница, со крупни наслови за тоа што се спрема во Театарот, исто така беа објавени и вести за попустот што се дава за државните службеници при купување на влезници за претставите. Така, наместо досегашнивт попуст од 30% тие добија намалување од 50%.

## СЕЗОНА 1925/26

Ова сезона беше последна во која Народното позориште требаше да работи во бараката, од другата страна на Ристиќевата палата, што денес е празен простор — парк. Согласно актот на Министерството за просвета (бр. 72729 од 22 јуни), Театарот требаше да се исели од зградата во која работеше од 16 октомври 1919 година. За проблемите на Театарот до неговото вселување во новата зграда (што некои ги споредуваа со проблемите на „Скадар на Бојана"), особено во врска со должината на траењето на неговата изградба, а која современиците ја паметат под името „белата убавица покрај Вардар", како да немаше крај.

Сепак, таа беше завршена. Благодарејќи на тоа, беше одржана првата претстава во сезоната „Пат околу светот" од Б. Нушиќ, што се одржа на 3 септември 1925 година.

Наредни премиери во сезоната: 1. Б. Нушиќ „Голема недела" (9 пати), 2. „Хаџи Лоја" (4); 3. У. Дојчиновиќ „Во затишје" (7); 4. И. Воиновиќ „Госпоѓата со сончоглед" (5); 6. Ј. Драгашевиќ „Хајдук Вељко" (5); 7. А. Шантиќ „Под магла" (4); 8. Н. Арсеновиќка „Лесковчанец во Париз" (4); 9. Ст. Стефановиќ „Смртта на Урош V" (3); 10. Л. Андреев „Анфиса" (4); 11. П. Жералди и Р. Спицер „Кога би сакала" (11); 12. Д. Никодеми „Утро, ден и ноќ" (10); 13. Ф. Шилер „Сплетка и љубов" (10); 14. В. Шекспир „Скротената фурија" (7); 15. Х. Ц. Манерс и Л. Мота „Пег, срце мое" (7); 16. А. Франкароли „Малата Бираги" (6); 17. Ермон и Жербидон „Училиште за кокети" (6); 18. К. Ибериљак „Ѓураѓ Бранковиќ" (7); 19. П. Луис и П. Ферже „Жената и нејзината кукла" (5); 20. Софокле „Електра" (5); 21. Плаут „Војникот фалбаџија" (5); 22. Ф. Молнар „Лилјан" (4); 23. А. Батај „Гола жена" (3); 24. Скриб „Адриена Лекуврер" (3); 25. Б. Шо „Ученикот на ѓаволот" (3); и 26. Фал Лео „Мадам Помпадур" (10) — оперета.

Така беа прикажани вкупно 26 премиери со 149 претсави. Исто така беа обновени 37 пиеси, што беа прикажани 61 пат. Покрај овие претстави, Месниот одбор на здружението на артистите прикажа во Театарот уште 5 претстави и тоа: „Сомнително лице" на 6. 11. 1925, „Театарска редута" на 13. 12. 1925; „Мамзел Нитуш" на 24. 03. 1926; „Чичковата куќа" на 20. 04. 1926 и „Зулумќар на 29. 06. 1926.

Во Театарот беше приреден уметнички концерт на Дарија Захарова и Георгие Јурнев — членови на Белградската опера на 9 април 1926 година.

Француско-српската школа приреди дилетантски претстави на 5. 02. 1926, а битолската гимназија прикажа претстава на 24. 05. 1926 година.

Руското драмско дилетантско друштво, основано од поранешната членка на Театарот г-ѓа Ана Дорјан, на 7. 11. 1926 година ја прикажа првата претстава „Вера Мирцева" од Урванцева. Насловната улога ја играше Ана Дорјан, а во другите улоги настапија како Јулија г-ѓа Андреевска, како Старобјелски г. Асканин, како Побјажин — г. Чернов, како Мирцев г. Сутулов и како Зигељ — г. Шпак. Оваа прва претстава беше изведена на професионално ниво (1). На 28. 11. 1926 година беше прикажана третата претстава на Руското драмско дилетантско друштво. Тоа беше „Лабиринт", драма во 4 чина, од Полјаков. Во неа се расправа за животот на руската интелигенција. Улогите ги толкуваа: Варвара — Ана Дорјан, Наѓа — Лубјаноја, Борис — Сутулов, Сергие — Чернов и Филип — Шпак. Сите беа добри. Режијата и сценаристот беа извонредни и раскошни, со многу убав вкус. По оваа претстава го подготвуваа „Оној што го плеснича" (2). Оваа претстава беше репризирана на 26. 12. 1926 година (во недела) во салонот на Офицерскиот дом.[3]

Ова друштво за 2 јануари ја имаше најавено претставата „Фантазија на љубовта" од А. Кончаров, во режија на А. Дорјан. Таа исто така беше одржана во Офицерскиот дом.[4]

На 27 септември беше прикажана „Коштана" во чест на учесниците на Конгресот на новинарите, а на 26 октомври по повод влегувањето на српските војски во Скопје, како дневна претстава беше прикажана „Хајдук Вељко", а вечерна „Војвода Брана". Потоа беа прикажани и претставите по повод обединувањето на Србите, Хрватите и Словенците, 20-годишнината од смртта на Јанко Веселиновиќ, во чест на роденденот на кралицата, т.е. вкупно 8 претстави. За роденденот на кралот и четничката прослава на Караѓорѓевото востание Театарот прикажа 4 бесплатни претстави. Во текот на сезоната беа прикажани и 7 претстави за ученици.

Во весникот „Наша Стара Србија" од 20. 01. 1926 година беше напишано: „Голем пожар во Скопје. Изгоре целиот хотел „Зрински". Предминатата ноќ за неполни два часа хотелот „Зрински" изгоре до темел. Арх. Манчиќ го подигнал на свој трошок на општинско земјиште, со тоа да може да го користи без надомест 10 години. И токму сега истекол рокот. Во хотелот работел Никола Ја-

[5] „Наша Стара Србија" бр. 165 и 168 од 22 и 25 Јули 1925
[6] „Наша Стара Србија" од 17 Март 1925
[7] „Наша Стара Србија" од 4 април 1925, бр. 78

[1] „Н. Стара Србија" од 10. 11. 1926
[2] „Н. С. Србија" од 6. 12. 1926
[3] „Н. С. Србија" од 24. 12. 1926
[4] „Н. С. Србија" 30. 12. 1926

начиевиќ. На земјиштето општината ќе направи парк".

Предавања пред претставите држеа: За грчката трагедија и „Електра" во светската литература д-р Првош Сланкаменац; за Јанко Веселиновиќ зборуваше Данило Миладиновиќ; д-р Душан Недељковиќ зборуваше за Психологијата на смеата во Шекспировите комедии; Душан Љотиќ За Милован Глишиќ — основач на реалистичката и селската комедија; Панта Јовановиќ за Плаут, по повод гостувањето во Куманово за Плаут држеше предавање Љубомир Алексиќ, а во Битола Риста Продановиќ зборуваше на тема „За Плаут и Римскиот театар".

Мери Оливиери гостуваше на 30 јануари 1926 година во ролата на Дениз во „Мамзел Нитуш", а на 31 јануари ја толкуваше Коштана во „Коштана", на 4 февруари Мимоза во „Гејша", на 7 февруари Маркиза Помпадур во „Мадам Помпадур" и на 11 февруари настапи како Ореста во оперетата „Убавата Елена".

Во старата зграда Театарот ја прикажува својата последна претстава на 9 мај 1926 година „Смртта на Урош V".

Весникот „Наша Стара Србија" од 27 март 1926 година во написот „Верзии за новиот управник на Народното позориште во Скопје" известува дека се пронеле вести дека ќе биде сменет Караџиќ, а треба да дојде некој **Милосав Јелиќ.** Во проверката во Белград им одговориле дека лесно може да дојде до промена на Караџиќ, но кој ќе го заземе неговото место не е решено.

Три дни подоцна, т.е. на 30 март 1926 година овој весник ја потврди веста за сменувањето на Караџиќ. Беше споменато дека Караџиќ писмено побарал да се испрати непристрасна комисија која ќе го испита случајот со Јован Марковиќ.

На 15 мај Театарот престана да работи. На последниот ден на своето министрување Степан Радиќ ја одзеде зградата на Театарот и ја дава на претприемачот Јован Марковиќ. Ова го сторил откако го прифатил мислењето на генералниот државен правобранител.

Во текот на сезоната театарот гостува во следниве градови:

**Куманово — „Скамполо"** на 13 февруари, „Зона Замфирова" на 17 февруари, „Интрига и љубов" на 19 февруари, „Кога би сакала" на 22 март, „Утро, ден и ноќ" на 28 март, „Голема недела" на 9 април, „Пег, срце мое" на 16 април и „Војникот фалбаџија" на 23 април.

**Велес** — „Утро, ден и ноќ" на 4 февруари 1926 година, „Напуштена", „Род" и „Просидба" на 7 февруари, „Кога би сакала" на 14 февруари, „Зона Замфирова" на 27 февруари.

**Врање** — „Скамполо" на 18 февруари, „Зона Замфирова" на 22 февруари и „Кога би сакала" на 18 април.

**Тетово** — „Коштана" на 12 мај и „Зона Замфирова" на 13 мај.

**Приштина** — „Кога би сакала" на 12 мај и „Зона Замфирова" на 13 мај.

**Гостивар** — „Зона Замфирова" на 14 мај.

**Косовска Митровица** — „Кога би сакала" на 15 мај и „Утро, ден и ноќ" на 16 мај.

**Кичево** — „Зона Замфирова" на 15 мај, „Зона Замфирова" (дневна) и „Коштана" (вечерна) на 16 мај.

**Охрид** — „Зона Замфирова" на 18 мај и „Зона Замфирова" (дневна) и „Коштана" (вечерна) на 19 мај.

**Призрен** — „Кога би сакала" на 18 мај и „Утро, ден и ноќ" на 19 мај.

**Ресен** — „Зона Замфирова" на 20 мај.

**Битола** — „Смртта на Урош V" на 23 мај, „Адриена Лекуврер" на 25 мај, „Голема недела" на 27 мај, „Кога би сакала" на 29 мај, „Пат околу светот" на 30 мај, „Гејша" на 1 јуни, „Скротената фурија" на 3 јуни, „Г-ѓа со сончогледи" на 5 јуни, „Интрига и љубов" на 6 јуни, „Утро, ден и ноќ" на 8 јуни, „Задужбина" — I чин и „Со сила лекар" на 10 јуни, „Пег срце мое" на 12 јуни, „Коштана" на 13 јуни, „Во затишје" на 15 јуни, „Убавата Елена" на 17 јуни, „Лилјан" на 19 јуни, „Ѓурaѓ Бранковиќ" на 20 јуни, „Зона Замфирова" на 21 јуни, „Пат околу светот" на 22 јуни, „Мамзел Нитуш" на 24 јуни, „Војникот фалбаџија" на 26 јуни, „Ѓидо" на 27 јуни и „Голема недела" на 28 јуни.

**Јурие Ракитин**

Како што е речено порано, во оваа сезона театарската зграда беше урната.

Од наредните два прегледа најдобро се гледа каква беше активноста на Народното позориште во Скопје во сезоните од 1918/19 до 1925/26:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1918/19 | претстави | 83 | пиеси | 37 | нови | 37 |
| 1919/20 | „ | 175 | „ | 63 | „ | 35 |
| 1920/21 | „ | 260 | „ | 86 | „ | 37 |
| 1921/22 | „ | 137 | „ | 76 | „ | 24 |
| 1922/23 | „ | 210 | „ | 78 | „ | 32 |
| 1923/24 | „ | 208 | „ | 68 | „ | 24 |
| 1924/25 | „ | 202 | „ | 62 | „ | 21 |
| 1925/26 | „ | 234 | „ | 52 | „ | 25 |

Во овие сезони беа остварени следниве приходи:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1918/19 | 88.817 | 14.809 | 1.070 |
| 1919/20 | 257.386 | 25.738 | 1.526 |
| 1920/21 | 342.417 | 34.241 | 1.317 |
| 1921/22 | 326.876 | 32.687 | 1.889 |
| 1922/23 | 471.237 | 47.123 | 2.244 |
| 1923/24 | 758.062 | 68.915 | 3.646 |
| 1924/25 | 659.619 | 65.961 | 9.265 |
| 1925/26 | 705.147 | 70.514 | 3.014 |

Во сезоната 1925/26 **Александар Верешчагин** ги режира следниве претстави: „Интрига и љубов", „Мадам Помпадур", „Ученикот на ѓаволот", „Електра", „Анфиса", „Скротената фурија", „Госпоѓата со сончоглед", „Лилјан", „Војникот фалбаџија", „Адриена Лекуврер" и „Смртта на Урош V".

Во истиот период **Александра Лекова** ги режира претставите: „Утро, ден и ноќ", „Училиште за кокети", „Жената и нејзината кукла" и „Гола жена", а **Јосиф Срдановиќ** (како хонорарен режисер) ги поставува: „Хајдук Вељко", „Мала Бираги", „Ѓураѓ Бранковиќ", Хаџи Лоја", „Под магла", „Во затишје", „Пег, срце мое", „Голема недела", „Лесковчанец во Париз" и „Смртта на Мајката на Југовиќите".

Во оваа сезона диригенти се Вацлав Недела и Љубомир Бошњаковиќ, сценограф Иван Кјулев, а во управата на Театарот останаа истите лица освен што беа придодадени лекарите д-р Миленковиќ, д-р М. Иличковиќ и д-р Р. Милутиновиќ во Скопје и д-р Д. Поповиќ во Битола.

Во актерскиот состав веќе не беа: Љубиша Јовановиќ, Даринка Николиќ и Мира Барловац. Но, нови членови станаа: Милан Орловиќ, Марко Мајнариќ, Александра Лескова, Лујза Станоевиќ и Десанка Марковиќ.

Суфлерската должност ја вршеа Јован Ковачевиќ и Драга Мишиќ.

Нови членови на хорот станаа: Тодор Николиќ, Предраг Дишленковиќ, Димитрие Влаиќ и Мара Орловиќ. Повеќе не беа ангажирани во хорот: Жарко Јоковиќ, Тодор Петровиќ, Василие Заковиќ, Димитрие Ристиќ, Душан Поповиќ, Михајло Бураковиќ, Стојан Маринковиќ, Спиро Стојановиќ, Светолик Никачевиќ, Тодор Цветановиќ и Наталија Андреевска.

За реквизитер беше назначен Тодор Дутов, меѓу декоратерите повеќе не се споменуваше Хасан Мусиќ, а додека новопримени беа: Петар Цветковиќ и Арангел Манчиќ. Како хонорарен електричар беше примен Димитрие Путилин. Меѓу прислужителите ги нема Мара Петровиќ и Савка Лазаревиќ,а како новопримен се среќава Омер Глухиќ.

На 9 февруари 1926 година, по долго боледување, умре Даринка Николиќ, актерка во Театарот.

Најголем број претстави одиграл Раденко Алмажановиќ — (197).

На 23 мај 1926 година Театарот ја отвора во Битола новата зграда, всушност обновената, со претставата „Смртта на Урош V" од Ст. Стефановиќ.

На 10 јуни 1926 година Театарот учествува во осветувањето на зградата во Битола, церемонијата ја изврши епископот Јосиф. На свеченоста присуствуваа Миша Трифуновиќ — министер на просвета и Милорад Вуичиќ — министер на градежништво. Во таа чест Театарот ги прикажа I чин од „Задужбина" и „Со сила лекар".

Министерот на просвета, по предлог на Радивое Караџиќ, донесува одлука (бр. 71421) со која Градското позориште во Битола беше соединето со Народното позориште од Скопје, под управа на Народното позориште од Скопје.

Интеграцијата на двата театри беше извршена на самиот крај на сезоната. Оттаму за резултатите на оваа одлука, што многу негативно ќе се одрази на работата на Битолскиот театар ќе стане збор подоцна, т.е. во прилогот за сезоната 1926/27 година. Весниците пишуваат дека со ова спојување „е остварен голем театар во Јужна Србија. Бидејќи пред крајот на минатата сезона битолскиот театар е ставен под управа на Скопското народно позориште истото станува театар на цела Јужна Србија".

Публиката е посебен проблем во текот на сите години меѓу двете војни. Таа претставуваше голема главоболка на Театарот кој на разни начини се трудеше да донесе што повеќе гледачи на своите претстави. Во потврда на ова може да послужи мислењето на д-р. Првош Сланкаменац, кој меѓу другото истакнува: „...Интересно е да се набљудува како Театарот ја добивал својата публика. Во почетокот тоа беше ограничено на публика од старите краишта на Србија: чиновници и дојденци. Денеска театарската публика е во еднаква мера чиновничка и мештанска. Театарот е куќа во која се состанува сето население на Скопје. Многу е сакан и со задоволство посетуван. Многу често во него се гледаат Турци, уште почесто Арнаути. Публиката е сеуште чедна, многу сака претстави со пеење, национални историски драми, романтика. Умее да покаже и здрава смисла за литературни вредности. Од странските писатели, на пример, најповеќе ги гледа Молиер и Шекспир"...[5]

За претставата „Хајдук Вељко" критиката пишуваше дека „претставата е литерарно слаба...",[6] ѝ се забележува што нема гусли, вели дека тоа не бил оригинален текст туку по сеќавање запишан. Воопшто се констатира дека претставата не била добра, а за режијата се вели дека била доста успешна.

Во подолгиот напис за Шилеровата „Интрига и љубов" критиката истакнува: „Вредната режисерска обработка во колоритот на новиот дух, со снажни акценти во истакнатите сцени, ги импресионираше гледачите и благодарејќи на растегнатоста која се провлекуваше низ целата претстава суптилно, по пат на нишки, сигурно дека ги задоволи сите наши надежи, што се полагани дека добро ќе се изведе претставата.

Меѓутоа, во поделбата на улогите г. Верешчагин немаше среќа и тие навистина можеа подобро да бидат поделени. Понатаму, дикцијата не беше секогаш добра. Кај поединци акцентот е сосема лош и тоа ги параше ушите". Потоа му забележува на режисерот дека улогите на Цимиќка и Срдановиќка погрешно се поделени. Публиката живо ја одобруваше претставата што беше присутна во завиден број.[7]

„Анфиса": „Основниот потег на неговата режија е симболистички, но тука и таму се појавува и реалистичка нота, која уште повеќе придонесува во сфаќањето на писателот и приближувањето на претставата кон публиката, која не е навикната воопшто на силно изразени ситуации на сцената... Г-ѓа Лескова требала да го реши проблемот да се види она што вообичаено не се гледа и да се чуе она што вообичаено не се слуша. Таа со своето сфаќање и со својата игра многу добро го реши тоа и даде таква сценска креација која задоволува".

---

[5] „Скопје и Јужна Србија", Белград, Професорско друштво 1925

[6] „Н. С. Србија" бр. 227 од 3. 10. 1925

[7] „Н. С. Србија" бр. 251 од 31. 10. 1926

„Г-ѓа Срдановиќ во улогата на Александра Павловна даде добро изградена игра. Г-ѓа Деса Марковиќ во улогата на Ниночка направи еден чекор во симпатично напредување на сцената... Вкупната игра е добра, затоа што сите други добро играа. „Анфиса" остави добар општ впечаток..."[8]

„Скротената фурија" од Шекспир: „Можеме со уверување и полна сериозност да констатираме дека режијата е многу успешна... Во играта на актерите, како најзначајно треба да се истакне дека дадоа многу добра заедничка игра. Тоа е без сомнение пофално. Носители на главните улоги се: Били — Цимиќка, Раденковиќка, Раденковиќ, П. Јовановиќ, Б. Јовановиќ, Филиповиќ, Срдановиќ, Цимиќ, Орловиќ, Мојнариќ и Димитриевиќ".[9]

Така заврши сезоната 1925—1926 година. Наредната година Театарот беше поделен на две групи — една во Битола, друга во Скопје. И двете групи цела сезона ќе прикажуваат претстави по градовите на „Јужна Србија" и „Стара Србија".

## СЕЗОНА 1926/27

Театарот беше речиси во текот на целата сезона на турнеја. Во Скопје претставите беа прикажувани во ресторанот „Палас", што се наоѓаше до Камениот мост и во салонот во Кранговата палата што се наоѓаше на аголот од киното „Вардар", а што е урната по земјотресот. Првата претстава беше прикажана на 9 септември 1926 година. Тоа беше пиесата „Крали Марко" изведена во Куманово. Последната претстава, „Осма цена", беше прикажана во Сараево, на 23 јуни 1927 година.

Во текот на сезоната беа прикажани следниве премиери: 1. „Солза" (1), „Стојанада" (1) и двете од П. Петровиќ; 3. „Њу" (11) од О. Димов; 4. „Примерен маж" (16) од А. Хопвуд; 5. „Банк" (2) од А. Савоар; 6. „Осма жена" (13); 7. „Најубави очи на светот" (7) од Ж. Сармон; 8. „Жорж Данден" (10) од Молиер; 9. „Полетарец" (5) од Т. Бернар; 10. „Нова ѕвезда" (6) од Гитри; 11. „Не треба да се зарекнуваш" (7) од А. Мисе; 12. „Опасност" (7) од П. Фрондеј; 13. „Ашикување" (6) од А. Шницлер; 14. „Меѓу волци" (2) од Ж. Тудуз.

Во сезоната беа продадени 47.406 билети. Во овој број не се засметани бесплатните билети.

Во текот на сезоната беа прикажани 307 претстави. Од нив вечерни беа 230, дневни 76 и една во Битола на 7 мај 1927 година („Сомнително лице" во корист на Здружението на актерите).

Вкупно беа прикажани 14 премиери со 155 претстави. Истовремено беа обновени 61 текст со 152 претстави.

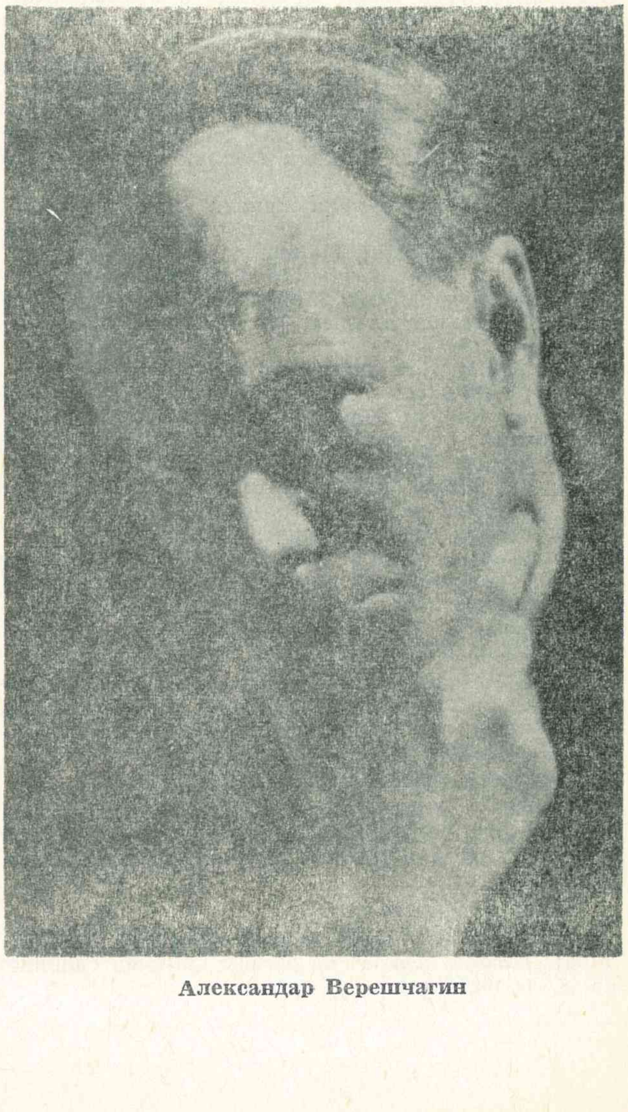
Како што веќе е речено, Театарот беше поделен на две трупи со седишта во Битола и Скопје. Тие оттаму ги организираа турнеите. Тие беа организирани во почетокот на сезоната (септември) и на крајот од неа (од 30 март до 18 јуни). Неопходно е да се истакне дека Театарот во нашите краишта гостуваше со национално-пропаганден репертоар: „Крали Марко", „Милош Обилиќ", „Голема недела", „Стеван Немања", „Војвода Брана", „Ивкова слава" и „Зона Замфирова".

Но, еве како изгледале турнеите по датуми и градови:

**Скопје** — 15. 12. и 18. 12. 1926 година „Примерен маж", 19. 12, 25. 12, 16. 01. и 13. 02. „Најубавите очи на светот"; 22. 12. 1926 година, 26. 12., 9. 12. и 9. 01. 1927 година „Осма жена"; „Полетарец" 2. 01 и 8. 01. 1927 година; „Њу" 15. 01, 16. 01., 22. 01. и 12. 02. 1927 година; „Нова ѕвезда" 23. 01. и 6. 02. 1927 година; „Казна" 9. 02; 19. 02. и 27. 02. 1927 година; „Крадец" 22. 02. и 26. 02. 1927 година; „Жорж Данден" 5. 03. и 13. 03. 1927 година; „Опасност" 12. 03. и 20. 03. 1927 година; „Ашикување" 22. 03. и 27. 03. 1927 година и „Помеѓу волци" 26. 03. 1927 година.

Така, во Скопје во сезоната 1926/27 година беа прикажани вкупно 37 претстави.

**Битола** — „Јазел" на 23. 10. 1926 година; „Женидба и мажачка" на 24. 10; „Роден крај" на 24. 10.; „Грабнување на Сабињанките" на 31. 10.; „Малиот лорд" на 3. 11.; „Тоска" на 6. 11.; „Пороен дожд" на 7. 11.; „Лоша жена" на 8. 11.; „Главна работа" на 11. 11.; „Ноќ спроти водици" на 13. 11.; „Еквиноцио" на 14. 11.; „Граѓанинот-благородник" на 17. 11.; „Битката на Косово" на 19. 11.; „Зона Замфирова" на 20. 11.; „Љубомора" на 21. 11.; „Дама со камелии" на 24. 11.; „Голгота" на 27. 11.; „Воскресение" на 28. 11.; „За кралот и татковината" на 1. 12.; „Примерен маж" на 4. 12.! „Интрига и љубов" на 5. 12.; „Банк" на 8. 12.; „Солза" на 15. 12.; „Немања" на 17. 12.; „Банк" на 18. 12.; „Ивкова слава" на 19. 12.; „Змија девојка" на 22. 12.; „Жорж Данден" на 25. 12.; „Подметнување" на 26. 12.; „Подметнување" на 29. 12.; „Ивкова слава" на 8. 01. 1927 година; „Вештерка"; „Протекција" на 9. 01.; „Каков татко таков син" на 12. 01.; „Шокица" на 14. 01.; „Две сирачки" на 14. 01.; „Жорж Дан-



Александар Верешчагин

[8] „Н. С. Србија" од 6. 02. 1926
[9] „Н. С. Србија" од 22. 02. 1926

ден“ на 15. 01.; „Протекција“ на 16. 01.; „Дон Цезар од Базан“ на 16. 01.; „Ѓидо“ на 18. 01.; „Циган“ на 19. 01.; „Ѕвонарот на Богородичната црква“ на 20. 01.; „Каков татко таков син“ на 22. 01.; „Две сирачки“ на 23. 01.; „Крвна одмазда“ на 23. 01.; „Ѓавол“ на 26. 01.; „Растко Немањиќ“ на 27. 01.; „Историска крепост“ на 29. 01.; „Дон Цезар од Базан“ на 30. 01.; „Париската сиромаштија“ на 30. 01.; „Хенри II“ на 2. 02.; „Шерлок Холмс“ на 5. 02.; „Циган“ на 6. 02.; „Вештерка“ на 6. 02.; „Војвода Брана“ на 12. 02.; „Шерлок Холмс“ на 13. 02.; „Војвода Брана“ на 12. 02.; „Шерлок Холмс“ на 13. 02.; „Ѕвонарот на Богородичната црква“ на 13. 02.; „Гроф Монте Христо“ на 15. 02.; „Крвна одмазда“ на 20. 02.; „Саќурица и шубара“ на 20. 02.; „Коштана“ на 22. 02.; „Марија — ќерка на полкот“ на 26. 02.; „Зона Замфирова“ на 27. 02.; „Гроф Монте Христо“ на 27. 02.; „Дебора“ на 5. 03.; „Селски бекрија“ на 6. 03.; „Мамзел Нитуш“ на 12. 03.; „Саќурица и шубара“ на 13. 03.; „Марија — ќерка на полкот“ на 20. 03.; „Мајчин благослов“ на 26. 03.; „Селски бекрија“ на 27. 03.; „Мамзел Нитуш“ на 27. 03.; „Осма жена“ на 2. 04.; „Најубавите очи на светот“ на 3. 04.; „Опасност“ на 9. 04.; „Ашикување“ на 10. 04.; „Не треба да се зарекнуваш“ на 16. 04.; „Њу“ на 17. 04.; „Примерен маж“ на 24. 04.; „Нова ѕвезда“ на 24. 04.; „Утро, ден и ноќ“ на 25. 04.; „Казна“ на 25. 04.; „Крадец“ на 26. 04.; „Полетарец“ на 30. 04.; „Њу“ на 1. 05.; и „Зулумќар“ на 8. 05.

Овој преглед укажува дека се прикажани сѐ на сѐ 96 претстави.

**Куманово** — „Крали Марко“ на 9. 12. 1926 година; „Примерен маж“ на 24. 12. и 22. 02.; „Најубавите очи на светот“ на 28. 12.; „Осма жена“ на 11. 01. 1927 година; „Полетарец“ на 14. 01.; „Њу“ на 18. 01.; „Нова ѕвезда“ на 25. 01.; „Не треба да се зарекнуваш“ на 4. 02.; „Казна“ на 11. 02.; „Крадец“ на 2. 03.; „Жорж Данден“ на 8. 03.; „Опасност“ на 15. 03.; „Ашикување“ на 22. 03.; „Помеѓу волци“ на 29. 03.; „Милош Обилиќ“ на 25. 05. и „Зона Замфирова“.

Во овој град се прикажани 17 претстави.

**Крива Паланка** — „Милош Обилиќ“ на 10. 09. 1926 година; „Крали Марко“ и „Голема недела“ на 11. 09.; и „Немања“ на 28. 05. 1927 година.

**Кратово** — „Крали Марко“ на 12. 09. 1926 година; „Голема недела“ на 12. 09. и „Милош Обилиќ“ на 13. 09.

Во Кратово се прикажани 5 претстави.

**Свети Николе** — „Крали Марко“ на 15. 09 1926 година и „Милош Обилиќ“ на 24. 05. 1927 година.

**Кочани** — „Милош Обилиќ“ на 16. 09. 1926 година; „Крали Марко“ на 17. 09.; „Голема недела“ на 17. 09.; „Зона Замфирова“ на 21. 05. 1927 година и „Немања“ и „Ивкова слава“ на 22. 05.

Во градот се прикажани 6 претстави.

**Делчево** — „Крали Марко“ на 18. 09. 1926 година; „Голема недела“ на 19. 09.; „Немања“ и „Зона Замфирова“ на 20. 05. 1927 година.

**Пехчево** — „Крали Марко“ на 20. 09. 1926 година и Милош Обилиќ“ на 19. 05. 1927 година.

**Берово** — „Милош Обилиќ“ на 21. 09. 1926 година; и „Голема недела“; „Крали Марко“ на 22. 09.; „Ивкова слава“ на 19. 05. 1927 година и „Немања“ и „Зона Замфирова“ на 18. 05.

Вкупно 6 претстави.

**Штип** — „Крали Марко“ на 24. 09. 1926 година; „Милош Обилиќ“ на 25. 09.; „Голема недела“ на 25. 09.; „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 23. 05. 1927 година.

Сѐ на сѐ 5 претстави.

**Радовиш** — „Крали Марко“ на 27. 09. 1926 година; „Голема недела“ на 27. 09.; „Милош Обилиќ“ на 16. 05. 1927 година.

**Струмица** — „Крали Марко“ и „Голема недела“ на 28. 09. 1926 година; „Милош Обилиќ“ на 29. 09.; „Зона Замфирова“ на 15. 05. 1927 година и „Ивкова слава“ на 16. 05.

Во градот се прикажани 5 претстави.

**Ново Село** — „Крали Марко“ на 30. 09. 1926 година.

**Валандово** — „Милош Обилиќ“ на 1. 10. 1926 година и „Крали Марко“ на 2. 10.

**Велес** — Примерен маж“ на 24. 02. 1927 година; „Крадец“ на 3. 03.; „Жорж Данден“ на 10. 03.; „Најубавите очи на светот“ на 17. 03. и „Не треба да се зарекнуваш“ на 24. 03.

Прикажани се 5 претстави.

**Прилеп** — „Крали Марко“ на 17. 02. 1927 година; „Зона Замфирова“ на 24. 02.; „Вештерка“ на 3. 03.; „Коштана“ на 10. 03.; „Битката на Косово“ на 17. 03.; „Селски бекрија“ на 24. 03.; „Не треба да се зарекнуваш“ на 7. 04.; „Утро, ден и ноќ“ на 14. 04.; „Ивкова слава“ на 26. 04.; „Подметнување“ на 28. 04.; „Шокица“ на 30. 04. и „Жорж Данден“ и „Голема недела“ на 1. 05.

Прикажани се 13 претстави.

**Ресен** — „Крали Марко“ на 30. 30. 1927 година и „Коштана“ на 31. 03.

**Охрид** — „Крали Марко“ на 2. 04. 1927 година; „Ивкова слава“ на 31. 03.; „Циган“ на 9. 04.; „Шокица“ на 10. 04.; „Битката на Косово“ на 16. 04. и „Голема недела“ на 17. 04.

Организирани се 6 претстави.

**Струга** — „Крали Марко“ на 5. 04. 1927 година; „Зона Замфирова“ на 6. 04. и „Војвода Брана“ на 7. 04.

**Дебар** — „Крали Марко“ на 12. 04. 1927 година; „Зона Замфирова“ на 13. 04. и „Битката на Косово“ и „Ивкова слава“ на 14. 04.

Сѐ на сѐ 4 претстави.

**Кавадарци** — „Крали Марко“ на 10. 05. 1927 година; и „Зона Замфирова“ и „Ивкова слава“ на 11. 05.

Прикажани се 3 претстави.

**Неготино** — „Крали Марко“ на 11. 05. 1927 година.

**Гевгелија** — „Зона Замфирова“ на 12. 05. 1927 година; „Крали Марко“ и „Ивкова слава“ на 13. 05.

Прикажани се 3 претстави.

**Виница** — „Крали Марко“ на 21. 05. 1927 година.

**Прешево** — „Крали Марко“ на 29. 05. 1927 година.

**Бујановац** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 29. 05. 1927 година.

**Гнилане** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 30. 05. 1927 година; „Ивкова слава“ на 31. 05.

Прикажани се 3 претстави.

**Урошевац** — „Крали Марко“ на 1. 06. 1927 година.

**Призрен** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 2. 06. 1927 година и „Милош Обилиќ“ и „Ивкова слава“ на 3. 06.

Организирани се 4 претстави.

**Ѓаковица** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 4. 06. 1927 година.

**Пеќ** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 5. 06. 1927 година и „Милош Обилиќ и „Ивкова слава“ на 6. 06.

Прикажани се 4 претстави.

**Богданци** — „Крали Марко“ на 14. 05. 1927 година.

**Тетово** — „Крали Марко“ и „Ивкова слава“ на 11. 06. 1927 година.

**Босилево** — „Крали Марко“ на 15. 05. 1927 година.

**Гостивар** — „Крали Марко“ и „Ивкова слава“ на 12. 06. 1927 година.

**Вучитрн** — „Крали Марко“ на 8. 06. 1927 година.

**Галичник** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 13. 06. 1927 година.

**Кичево** — „Ивкова слава“ и „Крали Марко“ на 15. 06. 1927 година.

**Приштина** — „Крали Марко“ и „Зона Замфирова“ на 8. 06. 1927 година.

**Крушево** — „Зона Замфирова“ на 16. 1927 година; „Крали Марко“ на 17. 06. и „Ивкова слава“ на 18. 06.

Прикажани се 3 претстави.

**Врање** — „Примерен маж“ на 10. 05. 1927 година и „Осма жена“ на 11. 05.

**Пирот** — „Примерен маж“ на 13. 05. 1927 година; „Осма жена“ на 14. 05.; „Утро, ден и ноќ“ на 15. 05.; „Казна“ на 15. 05.; „Жорж Данден“ на 16. 05.; „Опасност“ на 16. 05. и „Њу“ на 17. 05.

Вкупно беа организирани 7 претстави.

**Ниш** — „Осма жена“ на 19. 05.; „Опасност“ на 21. 05.; „Казна“ на 22. 05.; „Примерен маж“ на 24. 05.; „Њу“ на 28. 05.; „Нова ѕвезда“ на 29. 05.

Во градот беа прикажани 6 претстави.

**Алексинац** — „Примерен маж“ на 26. 05. 1927 година; „Жорж Данден“ и „Казна“ на 27. 05.

Прикажани се 3 претстави.

**Крушевац** — „Примерен маж“ на 31. 05. 1927 година; „Осма жена“ на 1. 06.; „Казна“ на 1. 06.; „Ашикување“ на 4. 06.; „Утро, ден и ноќ“ на 5. 06.

Прикажани се 5 претстави.

**Чачак** — Примерен маж“ на 7. 06. 1927 година и „Нова ѕвезда“ на 8. 06.

**Ужице** — „Примерен маж“ на 9. 06. 1927 година; „Опасност“ на 10. 06.; „Осма жена“ на 11. 06.; „Казна“ на 12. 06.; „Њу“ на 13. 06.; „Жорж Данден“ на 14. 06.; „Ашикување“ на 16. 06. и „Кога би сакала“ на 19. 06.

Беа прикажани вкупно 8 претстави.

**Сараево** — Њу“ на 21. 06. 1927 година; „Осма жена“ на 23. 06.

Овој преглед укажува дека беа организирани вкупно 268 претстави во 49 населени места ширум Југославија.

Овој разновиден репертоар го режираа:

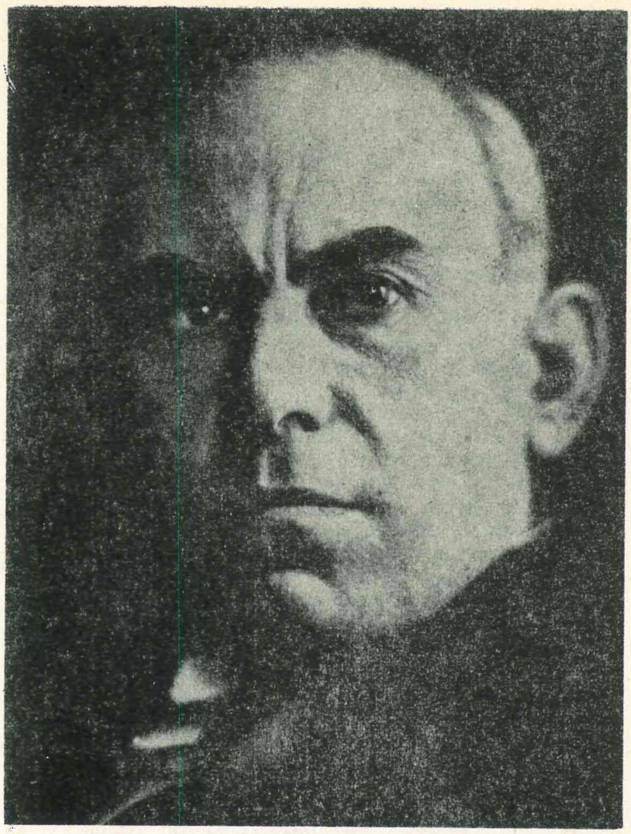
**Александар Верешчагин** — „Примерен маж“, „Најубавите очи на светот“, „Жорж Данден“, „Њу“ „Не треба да се заекнуваш“, „Опасност“, „Нова ѕвезда“, „Ашикување“ и „Меѓу волци“; **Александра Лескова** (како хонорарна), „Осма жена“ и „Полетарец“ и **Јосиф Срдановиќ** (исто како хонорарен режисер) „Солза“, „Стојанда“ и „Банк“.

Диригент беше Љубомир Бошњаковиќ.

Артистичкиот ансамбл (во зграда е бројот на одиграните претстави) го сочинуваа: Милорад Петровиќ (48), Михајло Димитриевиќ (31), Пера Јовановиќ (187), Јосиф Срдановиќ (198), Милутин Цимиќ (120), Љубиша Филиповиќ (153), Добривој Раденковиќ (189), Раденко Алмажановиќ (192), Марко Мојнариќ (145), Милан Вујковиќ (83), Реља Ѓуриќ (138), Миша Милошевиќ (хонорарен) (81), Тодор Николиќ (приправник) (79), Александра Лескова (95), Лујза Станоевиќ (45), Живка Срдановиќ (159), Добрила Цимиќ (146), Пава Алмажановиќ (14), Ивка Раденковиќ (168), Ружица Радосављевиќ (159), Десанка Филиповиќ (127) Драга Илиќ (168), Јелена Илиќ (приправничка) и Анастасија Боротинска (приправничка).

**Техничкиот персонал** го сочинуваа: гардеробер — Тодор Николиќ; декоратерите — Дервиш Качаревиќ, Глиша Дорошев, Аранѓел Манчиќ и Симо Ѓорѓевиќ; реквизитерите — Тодор Дутов и Живоин Илиќ; електричарот Петар Вељановиќ; а во Битола — перикерот Тони Кмет, прислужници — Јованка Царевиќ и Аранѓел Манчиќ.

Како редовна артистка во Битола Ана Дорјан гостува во Скопје на 22. 02., 10. 03. и 31. 03. 1927 година во „Коштана“ во ролата на Коштана; на 26. 02. и 20. 03. во ролата на Марија во претставата „Марија — ќерка на полкот“; на 6. 03., 24. 03. и 27. 03. во ролата на Јелка во „Селски бекрија“; на 12. 03. и 27. 03. како Дениз во „Мамзел Нитуш“; на 19. 03. како Маруша во „На поселo“ и на 26. 03. како Шоншоне во „Мајчин благослов“.



**Михаило Исајловиќ**

На 8 февруари 1927 година умре артистката Лујза Станоевиќ во Битола.

Во почетокот на октомври започна со работа ансамблот во Битола. Во декември тој се подели на два дела. Едниот дел остана во Битола, а другиот пристигна во Скопје на 18 декември и започна да прикажува претстави во изнајмениот салон на ресторанот „Палас“ и во Кранговата палата. Во Битола се прикажуваа претстави од југословенски автори во кои има по некоја од класичната или од романтичарската драмска литература. Во Скопје остана помал број актери. Тие главно прикажуваа пиеси од модерни француски писатели. Некои претстави за првпат беа прикажани во Југославија и тоа непосредно по своето презентирање во Париз. Театарот секоја седмица даваше нова претстава. Така тој прикажуваше по 3 претстави во Скопје и гостуваше со по една претстава во Куманово и Велес. А битолската група еднаш седмично оди во Прилеп, од 1. 04. прикажува претстави во Охрид, Ресен, Струга и Дебар, а скопската трупа во Битола и Прилеп.

Колку била напорна оваа сезона станува повеќе јасно врз основа на податоците од овој преглед. Во повеќе места беа организирани и бесплатни претстави. „Се прикажуваа претстави исклучиво од националниот репертоар. Одзивот на народот беше многу добар, а исто така и впечатокот, оти се случуваше некоја претстава („Крали Мар-

ко“, на пр.) да прерасне во вистинска национална манифестација. Публиката одушевено ги поздравуваше сцените од нашето минато и во тогодни моменти даваше израз на својот восхит, учествувајќи во песните што се пееја на сцена и придружувајќи се на извиците на актерите кои настапуваа. Тоа беше најдобар знак на добриот ефект, а во исто време и награда за сите напори што беа сторени оваа турнеја да се реализира“.[1]

**На сите очите им беа насочени кон новата зграда, што никако не можеше да биде готова, иако подолго време се гради. Градењето го нарекоа „Скадар на Бојана“. Се губеше вербата дека театарот ќе биде готов иако беше јасно дека работите беа при крај. Од Белград пристигнуваа комисии за да видат што е со градбата, но тие не „отпуштаа“ средства.**

За да се види подобро што сакал Радивое Караџиќ да постигне со театарот, најавтентично зборува неговата изјава:

„Тежиме да создадеме таков репертоар, за да се воспита добар и солиден уметнички ансамбл и да се развие литературно-уметничкиот вкус на театарската публика. Затоа во секоја театарска сезона репертоарот така се составува публиката да добие барем по една репрезентативна претстава од сите периоди на историјата на театарот. Притоа е доминантна современата светска драмска литература, а репертоарот прилично проткаен со наши народни, постари и современи претстави. За нашиве прилики тоа е многу тешка задача, која ние со задоволство ја извршуваме. Скопскиот ансамбл не знае за замор. Никаков истраен и напорен труд не може да остане без успех. Публиката нè наградува. Со задоволство и добро го посетува театарот, тука немаме дефицит, можеме помалку да инвестираме во гардеробата иако, инаку, материјалните и техничките средства се многу сиромашни . . .“[2]

Народниот театар во Скопје и не само во Скопје, туку и со своите турнеи и посети на најоддалечените краишта имаше основна задача да врши воспитување, јазично и национално, но куќата најчесто беше празна. Независно од тоа тој успева да го одржи на завидно ниво актерскиот ансамбл и репертоар. Од почетокот на работата на Театарот, по војната, па сè до сезоната 1926/27 прикажани се 264 различни претстави од домашни и странски автори.. Од 238 претстави (прикажани од 1919 до крајот на февруари 1926 година) од домашни автори беа 79, од словенски 28 и од други странски автори 130, а беа прикажани и 4 оперети. Вкупно беа прикажани 1.508 претстави и тоа 628 од домашни, 128 од словенски, 688 од други странски и 64 оперети. Од познатите странски писатели беа прикажани дела на: Софокле, Шекспир, Молиер, Шилер, Островски, Гоголь, Толстој, Горки, Чехов, Стриндберг, Вајлд, Шо, Бенавенте, Брие, Ростан, Мирабо, Иго, Лабиш, Сарду, Дима, Судерман, Ибзен и други. Истовремено од домашни автори беа застапени делата на: Стерија, Трифковиќ, Суботиќ, Драгачевиќ, Цветиќ, Нушиќ, Глишиќ, Станковиќ, Воиновиќ, Предиќ, Дојчиновиќ, Јанковиќ, Становевиќ, Пеција, Огризовиќ, Веселиновиќ, Ќоровиќ, Сремац и Стефан Стефановиќ.[3]

Таква беше тогашната работа на Театарот. Зградата беше удобна и нова и располагаше со сите технички средства, а персоналот беше пополнет и изменет и броеше 60 вработени. Постојано ангажирани режисери беа: А. Верешчагин, и В. Турински (за национален репертоар), а како гости претставите ги режираа уште и Исајловиќ, Гавела, Ракитин, Живоиновиќ и Ивановиќ. Беа преземени мерки и за основање на актерско и балетско училиште.

Радивое Караџиќ вети да ги обнови сите национални претстави, а да постави и некои нови. Така, на репертоарот требаше да се најдат: „Смртта на Стефан Дечански“ од Стефановиќ, „Максим Црноевиќ“ од Л. Костиќ, „Јелисавета“ од Ѓ. Јакшиќ, „Ташана“ од Б. Станковиќ, „Мајсторка Ружа“ од Иваниќ, „Страхиња бан“ од Граховац, „Златаровото злато“ од А. Шеноа и други. Од светските автори — Есхил со „Прометеј“, Плаут со „Скаперник“, Достоевски со „Село Степанчиково“, Мершиковски со „Павле I“, Шекспир со „Ромео и Јулија“, Шо со „Цезар и Клеопатра“, Дикенс со „Витката за животот“, Дима со „Ким“, Иго со „Луј Блас“, Сарду со „Татковина“, Ростан со „Сирано де Бержерак“, Мисе со „Љубовта не се шегува“, Гете со „Егмонт“, Мисе со „Разбојници“, Ботај со „Свадбен марш“, Шницлер со „Далечна земја“, Хауптман со „Потопено ѕвоно“. Ибзен со „Поход на север“ и „Габриел Боркман“, Голдони со „Слуга на двајца господари“ и Ренцел со „Тајфун“.

Ете, такви беа плановите на Театарот пред влегувањето во новата зграда. Тие беа, како што се гледа, не само обемни, туку и мошне амбициозни.

## СЕЗОНА 1927/28

Оваа сезона беше пресвртна во работата на Народното позориште во Скопје од две причини. Имено, прво поради отворањето и второ поради напуштањето на Театарот, поточно сменувањето на управителот Радивое Караџиќ и режисерот, актерот и уметничкиот раководител Александар Верешчагин.

Изградбата на театарот има бурна предисторија. Таа започнува уште во периодот на 1921 година кога архитектот **Јосип Букавац** повторно се навраќа на проектот на Театарот. Тогаш, по лицитација изградбата му беше доверена на претприемачот Крсто Будимовиќ. Оттаму произлегува дека градбата на театарот беше започната врз основа на плановите на Ј. Букавац, иако подоцна тие беа знатно изменети.

Зградата беше лоцирана на истото место како и Турскиот театар. По избувнувањето на спорот со претприемачот, архитектот **Е. Бронштајн** доби време што му овозможи да изврши измена на бината, задната сцена, салонот и некои други.

По заминувањето на архитектот Бронштајн, на негово место дојде архитектот **С. Белјаевски.** Тој заради недоразбирања со средината, а првенствено поради проблемите во врска со преместувањето на јазот (5 метри широк) и некои семејни причини, сам си го одзеде животот.

На негово место доаѓа (во мај 1925 година) **арх. Димитрие М. Леко,** а за негов помошник **арх. Виктор Меснер.** По три месеци Леко замина, а на негово место дојде **Петар Гачиќ.** Негови помошници станаа **Татаринов** и **Меснер.** Решавањето на инсталациите му беше доверено на Димитар Путилин. Инсталациите во зградата ги изведуваше фирмата **„Вагнер“** од Виена а електричната инсталација фирмата **„Сименс“.**[1]

Зградата со мебелот и инсталациите чинеше 15.500,000 динари. Таа имаше модерна сцена од же-

---

[1] П. Сланкаменец (162—164) „Јужни прегледи“, април 1927, Скопје

[2] „Позоришна хроника“ — два интервјуа: „Белград и Скопје пред почетокот на новата сезона“ („Реч и слика“), септември, 1926 стр. 153

[3] Боривое Недиќ, „Јужни преглед“, Скопје бр. 1 год. II септември 1927 година

[1] Проф. инж. арх. Јован Ранковиќ — „Народниот театар во Скопје“ — Годишен зборник на Техничкиот факултет, книга 6 — 1964

лезна конструкција, одлична електрична инсталација, парно греење, а делот на зградата за публиката беше удобен и декоративен со многу вкус. Вкупно постоеја 730 места (партер со 16 редови; две галерии — I балкон со 9 редови; II балкон со седишта од страна во 5 редови, како и 23 ложи во партерот и на првиот балкон). Театарот доби и други неопходни простории. Тука, пред сѐ, се мисли на гардероби, репетициони сали, канцеларии и сѐ друго што беше потребно за непречена работа во современо конципирана зграда.

Посебна депутација, што беше избрана на седницата на Општината, замина во Белград со цел да го замоли кралот Александар I да се согласи да стане покровител на Скопскиот театар, т.е. тој да може да го добие неговото име. Така, Театарот го доби официјалниот назив: „Скопско народно позориште — Краљ Александар I“.[2] Веста за ова весниците ја објавија по еден месец.

Напоредно беше формиран одбор за организирање на прославата околу отворањето на Театарот. Великиот жупан на Скопската област прв ги покани во својот кабинет членовите на овој Одбор. А во негов состав влегоа: Никола Сапунџиќ — претседател на општината, Јован Поповиќ — претседател на Обласниот одбор, Александар Шандиќ — судија на Управниот суд, Алекса Јовановиќ — директор на гимназијата, Стојан Зафировиќ — управител на Учителска школа, Тома Живковиќ — полковник, Дража Петрашковиќ — полковник, Милан Пешиќ — претседател на Духовниот суд, Милан Креманац — адвокат, Јован Галечовац — претседател на Стопанската комора, Михајло Патроногиќ — претседател на Трговското здружение, Димитрие Мацура — претседател на Трговската младина, Арангел Станковиќ — претседател на Окружната еснафска управа, Велимир Прелиќ — правен референт на Жупанијата, Жика Степановиќ — управител на градот, Глигорие Сидиќ — кмет на општината, Зејнел Ибраим — кмет на општината, претседателот или потпретседателот на Колото на српските сестри, Јужните жени, Еврејското женско друштво, Пеачкото друштво „Вардар“, „Мокрањац“, Саво Милосављевиќ — обласен училиштен надзорник, Првош Сланкаменац — професор на универзитетот, Лука Петровиќ — дрогерист, Леон Левиќ — шпедитер, д-р Никола Настиќ — лекар, Милан Стојковиќ — книжар, Саво Печенковиќ — трговец, Марко Мајоровиќ — трговец и претседателот на Одборот на Народната одбрана.[3]

---

[2] „Н. С. Србија“ — 13. 10. 1927

На таа седница е утврден конечниот план за прославата што требало да трае три дни и тоа: од 26 до 28 октомври 1927 година. Прославата почнала во 11 часот претпладне со осветувањето на зградата со чинодејствувањето на скопскиот митрополит Варнава, а попладне во 15 часот била отворена изложбата на сликарите од тнр. Јужна Србија во просториите на Просветниот дом.

Во 16 часот истиот ден: Соколска академија во Соколскиот дом.

Во 17 часот: свечена седница на Скопското научно друштво (во Универзитетот); вечерта во 20 часот свечена претстава на:

— „Наход“ (II чин) од Б. Нушиќ во режија на А. Верешчагин;

— предавање „Нашето Народно позориште до денес“ од Радивое Караџиќ, управител на Народното позориште; и

— сцени „Старо Скопје“, што ги напишал и музички подготвил Пера Ж. Илиќ, диригент: Јерко Плецити, а во режија на Ј. Срдановиќ.

27 октомври 1927 година во 20 часот: „Господин од Пурсоњак“ од Жан Батист Поклен-Молиер, во превод на Радивое Караџиќ. Музиката за неа ја напишал и диригирал Јерко Плецити Драмата ја режирал Александар Верешчагин.

28 октомври 1927 година во 20 часот: „Пламен“ од Анри Кистмекер, во превод на Р. Караџиќ, а во режија на Александар Верешчагин.

Во текот на прославата целиот град бил искитен со знамиња. Голем број од продавниците биле затворени, така што во градот се чувствувала празнична атмосфера. Раскошниот салон на Театарот исполнет со видни гости, фоајето полно, а во предворјето многу луѓе. Во кралската ложа седел пратеникот на кралот, адмиралот Прица, а наспроти него скопскиот голем жупан Антоние Валдовиќ — како претставник на претседателот на владата, по-

---

[3] „Наша Стара Србија“ — 8. 10. 1927

**Милутин Цимиќ**

**Лујза Станоевиќ**

**Вацлав Недела**

тоа командантот на III армиска област Зечевиќ. Во ложите седеле и претставниците на Министерството за просвета како и на здружението на актерите на белградскиот, загребскиот, сараевскиот и љубљанскиот театар, потоа претседателот на Скопската општина Никола Сапунџиќ, конзулите на странските земји, офицерскиот кор, шефовите на установите како и истакнати граѓани. Осветувањето го извршил митрополитот Варнава, па Вељко Петровиќ — пратеник на Министерството за просвета, Никола Сапунџиќ, Милан Предиќ (во името на Белградскиот театар) кој, меѓу другото рекол: „Дури денес се успеа — шајкачата да се украси со оролет на уметноста", и Богиќ од страна на здружението на актерите: „Радивое Караџиќ е запишан како прв почесен член на здружението на актерите".[4] На крај зборувал Радивое Караџиќ.

„Одборот за свеченоста навреме испрати покани до сите големи жупани, претседателите на општините и до истакнати граѓани по цела Стара Србија. На тие покани во Скопје денеска стасаа голем број лица од внатрешноста на Косово, Брегалница, Тиквеш, Полог, Пелагонија и Метохија".

Сите југословенски весници пишуваат за свеченостите по повод отворањето на новата зграда. Каков беше интересот околу отворањето на новата зграда може да се види и по реакцијата на луѓето, посебно на љубителите на театарот што не можеа да обезбедат место во новата зграда. Така, протестира Дим. Анастасиевиќ-Ташула[6] адвокат и обласен пратеник од Скопје. Тој вели дека на претставата — прославата, одборот кој бил заситен од партиски интереси му доделил место што не е во неговиот ранг; протестира и затоа што не се поканети претставниците на Демократската партија на која ѝ припаѓа тој и народните пратеници Кујунџиќ и Бојаџиевиќ. „Отсуствував од солидарност спрема колегите адвокати и судии на Апелациониот суд, што исто така не беа поканети". Тој не го обвинува толку Одборот, колку управата на Театарот и „безочните фактори" што го одредиле тој Одбор. Заради навредата, револтирани решаваат да го бојкотираат театарот со своето недоаѓање во него, ако управата на Театарот не најде начин и пат за сатисфакција и образложено извинување.

Утредента излезе „Исправка" во која се истакнува дека „управата на Театарот не можеше да учествува ни во поканите ни во распределбата на местата. Управата многу жали што се случило вистинската театарска публика да не биде во таа прилика задоволна ...".[7] Секако е интересен и следниот протест на адреса на потесниот одбор за прослава и свечено отворање на новиот Театар во Скопје. Така, Коста Стефановиќ-Ерсеновски, како повереник на Работничката комора, пишува: **„Познато е дека најголем број жртви за подигање на новата зграда даде работничката класа и дека таа со својот физички труд и уметнички способности придонесе Скопје да добие велелепна палата за храм на уметноста. За подигнување на овој храм работниците дадоа не само труд, туку и делови на своето тело: прекршени раце, нозе, па и цели животи. Дури и гладните надници, околу 20.000 динари, ни до денес не се исплатени, а нема изгледи дека ќе се исплатат и за сето тоа ниеден работник не е повикан на прославата, ни како поединец ни како работнички повереник, па ни легитимната институција Работничката комора ... Ова крајно невнимание и негрижа кон работничката класа може да дојде од луѓе кои немаат ни ронка социјална смисла и познавање или имаат омраза спрема работничката класа".**[8]

[4] „Н. С. Србија" од 27. 10. 1927
[6] „Н. С. Србија" 1. 11. 1927
[7] „Н. С. Србија" 2. 11. 1927
[8] „Н. С. Србија" 3. 11. 1927

Прикажаните претстави околу отворањето на Театарот не ја задоволиле критиката, а ни публиката која изостана во гледалиштето и во текот на втората вечер: „И сè одеше убаво, кога се дигна завесата имавме отмен и грациозен менует, коломбина, пајацо, арлекин — прекрасен маскенбал. Костимите беа сјајни, а и играта на актерите не беше лоша. Воопшто можеше да се забележи дека со оваа претстава, премиера на сезоната, се сакаше да се внесе што повеќе, се сакаше оваа премиера да биде достоен вовед во работата на Театарот и сите, режисерот г. Верешчагин па до перикерот, сите внесоа во оваа претстава труд, а успехот да биде блескав, да засени ... Музиката, балетот, хоровите, соло пеењето, играта на актерите, сè може да се пофали, но прашање е: дали се исплати да се внесе толку труд, да се поднесат толку материјални издатоци, заради „Господин од Пурсењак" ...? Јас сум далеку од тоа да ја оспорувам вредноста на класиката — но историјата е историја, а Молиер е историја ... тоа е една лесна лакрдија во која е карикиран еден провинцијалец ... Ние многу повеќе би сакале сезоната да беше отворена со некоја претстава од народниот репертоар, а за Молиер има време, оти повеќе би сакале таа вечер да се чуеше српска песна и вистински српски збор". За претставата „Старо Скопје" критиката пишува: „Инаку претставата е невешто и наивно напишана. Личностите се недообработени, без физиономија, безбојни — освен Коле, ашчијата, кој единствено психолошки и драмски е можен и чија рола г. Срдановиќ многу добро ја креираше ... Вториот чин воопшто е мачен и плачлив. Дејствија има доста, но не драмски ... Целата претстава е во дијалект, но не е совладан, така што повеќе е на врањански отколку на скопски, но не е ни едно ни друго. Декорот беше вонредно добар, но затоа костимите прилично сиромашни ...

... Претставата во целина земено не е лоша и убеден сум дека ќе може да се одржи на репертоарот, оти на скопската публика ѝ е блиска и разбирлива, а пеењето на г-ѓа Микулиќ е убаво и пријатно".

За претставата „Пламен" се тврди дека првиот чин бил прилично развлечен, дека одел бавно и натегнато, „додека последните два беа знатно подобри. Г. Добриќ, во ролата на кметот, беше многу добар ... на г. Раденковиќ му требаше малку повеќе стоичка смиреност, особено во првиот чин — инаку тој даде успешна рола. Истото може да се каже и за г. Билуш (Марсел Бокур). Г-ѓа Лескова во ролата на Моника Фелт, модерна жена „од акција" која во исто време е многу карактерна, умееше извонредно да направи преод од една во друга душевна состојба, да изрази љубов и омраза, побожност, верност и великодушност".[9]

На претставата „Господин од Пурсењак" во „Стара Србија" ѝ се замерува. Се тврди дека требало со некоја друга претстава да се почне. Но, затоа се фалат актерите за добрата игра, а посебно Стево Добриќ, Дујам Биљуш, Чичко Перо, Џимиќ, Срдановиќ, Џимиќка, Раденковиќка, Микулиќка. За балетот се вели: „Сите овие млади сили се натпреваруваа влегувајќи и излегувајќи едни од други ...". За оваа претстава беа сошиени 98 нови костими.[10]

За претставата „Наход" се истакнува дека беше изведена беспрекорно од страна на „најстариот до најмладиот артист", кои ... „играа со занес да можат да им позавидат и членови на големи светски куќи".[11]

Премиерата „Пламен", меѓутоа, како тврди критиката доживеала неуспех. На неа немало публика

[9] Боривое Недиќ — „Јужни преглед", ноември 1928
[10] „Стара Србија" 29. 10. 1927
[11] „Стара Србија 28. 10. 1927

затоа што била навредена поради тоа што не е поканета на свеченостите. Во врска со ова се истакнува: „На прославата земаа учество многумина не од љубов кон уметноста, туку заради тоа што поласкала поканата и што влезот беше бесплатен. А кога требаше да се плати влезница, никој од нив немаше и тие најверојатно никогаш повеќе нема да дојдат. Но, ги немаше ни другите, навредени затоа што им е сторена неправда. Второ, цените на влезниците о.м. навистина беа басословни, што во оваа тешка криза не смееше да се случи. Логично е дека и ансамблот не можеше да има таков елан кога видел во театарот сè на сè 10 лица, со што единствено може да се објасни недоволниот успех на Арниевиот „Пламен". Додека Лескова се мачеше да ги оживее мртвите сцени, Невенка Микулиќ како Ивона — едноставно ги закопуваше. Режијата беше одлична". Во публикуваната статија под наслов „Еден глас од публиката" остро беше нападната публиката на премиерата, која дошла оти влезот бил слободен, и која не доаѓа на друга претстава, кога треба да се плати. Исто така е нападната режијата на „Пурсењак", заради циркуски, кловновски точки, незамисливи за Молиер. Во врска со тоа статијата и завршува: „Управата мораше да биде на чисто дека народот не сака да гледа во театарот циркус, а уште помалку во циркусот театар. Оттука напорите на актерите не можеа да ја поправат режијата. Молиер не бил лакрдијаш, туку сатиричар — драмски. Тој удирал по слабостите на своите современици, а не пишувал лакрдии".[12]

Земено во целина, на репертоарот му се придавал соодветно внимание. Оттаму, тој во 1927 година е вака планиран: „Смртта на Стефан Дечански" од Ј. Ст. Поповиќ; „Максим Црноевиќ" од Л. Костиќ; „Јелисавета" од Ѓ. Јакшиќ; „Златаровото злато" од А. Шеноа; „Наход" од Б. Нушиќ; „Ташана" од Б. Станковиќ; „Мајсторка Ружа" од Ј. Ивковиќ; „Старо Скопје" од П. Илиќ; „Нови" од В. Јанковиќ; „Страхиња бан" од Б. Бравовац; „Шума" од П. Петровиќ—Пеција; „Павле I" од Мерешковски; „Животот на човекот" од Андреев; „Сонот на љубовта" од Косоритов; „Господинот од Пурсењак" од Молиер; „Федора" од Сарду; „Арлезијанка" од Доде; „Кин" од Дима; „Сирано де Бержерак" од Ростан; „Пламен" од Кистмекер; „Свадбен марш" од Батој; „Убавата авантура" од Де Кајаве; „Нови господа" од Де Флер и Кроасе; „Макбет" и „Ромео и Јулија" од Шекспир; „Цезар и Клеопатра" од Шо; „Слуга на двајца господари" од Голдони; „Егмонт" од Гете; „Дон Карлос" од Шилер; „Потопено ѕвоно" од Хауптман; „Цветна лага" од Судерман; „Далечна земја" од Шницлер; „Подобриот господин" од Хазенклевер; „Тајфун" од Ленгел; „Игра во замокот" од Молнар; „Поход на север" од Ибзен; „Алкеста" од Еврипид и „Саможивец" од Плаут.[13]

Реализирањето на овој план се одвивало мошне успешно наспроти некои отстапувања. Така, во сезоната 1927/28 се прикажани следниве премиери: „Старо Скопје" од Пера Ж. Илиќ; во режија на Ј. Срдановиќ. Премиерата е изведена на 26 октомври 1927 година.

„Господинот од Пурсењак" од Молиер во режија на А. Верешчагин, а во превод на Р. Караџиќ.

„Пламен" од Анри Кистмекер, во режија на А. Верешчагин, а во превод на Радивое Караџиќ.

На 12 ноември 1927 година е изведен „Тајфун" од Мелхиор Ленгел, во режија на А. Верешчагин. Главните роли ги толкуваат: А. Лескова, Гачиќ, Петар Петровиќ и Биљуш.

Потем е прикажана популарната „Коштана" од Б. Станковиќ, режија на Срдановиќ. Улогите ги толкуваат: Евка Микулиќ—Коштана; П. Јовановиќ — Митке; М. Цимиќ — Хаџија; Д. Раденковиќ — Стојан, и Срдановиќка, Раденковиќка, Цимиќка.

„Макбет" е прикажан на 17 ноември 1927 година, во режија на А. Верешчагин. Музиката за оваа премиера е на Ловро Матачиќ, а сценографијата на Ѓорѓе Петровиќ.

[12] „Стара Србија" 30. 10. 1927
[13] Б. Граовац — „Политика", бр. 7003 од 1927

**Десанка Марковиќ**

**Добривое Раденковиќ**

**Живка Срдановиќ**

Нушиќевиот „Пат околу светот", во режија на А. Верешчагин премиерно е изведен на 3 декември 1927 година. Главните улоги ги толкуваат: Стево Добриќ — Jованче Мициќ; Љубиша Филиповиќ — Човек со нога; Евка Микулиќ — Jулишка.

„Наход" од Б. Нушиќ е режиран од А. Верешчагин. Премиерата е прикажана на 6 декември 1927 година.

Премиерна изведба на „Федора" од Сарду, во режија на А. Верешчагин е одржана на 3 декември 1927 година. Главната рола ѝ е доверена на А. Лескова — Верешчагин.

„Кин" од А. Дима е прикажана на 22 декември 1927 година. Главната улога ја толкува Дујак Биљуш.

„Мајсторката Ружа" од Јозе Иваниќ, во режија на Јозе Иваниќ, премиерно е изведена на 31 декември 1927 година.

„Златаровото злато" од А. Шеноа, во режија на Јозе Иваниќ, премиерно е прикажано на 7 јануари 1928 година.

„Шума" од Петар Петровиќ-Пеција премиерно е изведена на 9 февруари 1928 година.

„Ромео и Јулија", во режија на А. Верешчагин премиерно е изведена на 21 февруари 1928 година. Улогите ги толкуваа: Ромео — Јанко Ракуша; Јулија — Ивка Раденковиќ.

Наредни премиери беа:

„Ѓидо", во режија на Ј. Срдановиќ (музика Плецити).

„Подобар господин" од Хазен Клевера, во режија на А. Верешчагин.

„Граничари" од Јосиф Фојден Рајх, во режија на Јосип Срдановиќ.

„Хасанагиница" од М. Огризовиќ, во режија на П. Јовановиќ.

„Ташана" од Б. Станковиќ (музика Ст. Бинички), во режија на Ј. Срдановиќ.

„Арлезијанка" од Алфонс Доде, во која главната рола ја толкува Реља Ѓуриќ.

„Животот на човекот" од А. Андреев.

„Станое Главаш" во која главната рола ја толкува Ј. Срдановиќ.

„Нова влада" од Робер де Флер и Франс де Кроасе, во режија на А. Верешчагин.

„Лесковчанец во Париз".

„Поп Киро и поп Спиро" од Ст. Сремац.

Во „Макбет" главните улоги ги толкуваа: Срдановиќка, Цимиќка, Раденковиќка, Аламажановиќка, П. Јовановиќ, Ј. Срдановиќ, Петар Петровиќ и други.

Во критиката за оваа претстава се вели: „А кога веќе не можеше ваквиот распоред да ни ја прикаже, тогаш режисерот не требаше да ја постави на репертоар, оти пред сѐ е вина на режисерот, со вакви сили да излезе пред нас, а не и на оние кои се зафатија да ни го интерпретираат текстот.

Најповеќе сепак изгуби Шекспир, бидејќи верувам дека не би можел да го препознае својот главен јунак, а оние што трпението не ги издало, да гледаат до крај, ако од порано не го познавале „Макбет" си отидоа после петчасовно гледање и понатаму да не го познаваат, а можеби и да го замразат оти она што го даде г. Биљуш како Макбет само е една бедна интерпретација на Макбет. Неговиот орган, неговата дикција и неговиот јазик, се сѐ друго само не и никако карактеристика на добар актер..."

„... Јунак на претставата беше г-ѓа Срдановиќ како Леди Макбет, оти даде најверна интерпретација на еден од главните јунаци на Шекспир. Ни ги даде сите одлики на одлична актерка, а може да се каже дека ја спаси од конечна пропаст претставата „Макбет".

Од другите одлични беа Јовановиќ, Раденковиќ, Цимиќ и Цветковиќ, а особено г. Срдановиќ.

Лош беше г. Ракуш како Малком. Со ваква поделба не би требало друг пат да се излезе...".[14]

Во „Федора" од Сарду, насловната улога ја толкуваше Александра Лескова-Верешчагин, потоа Добрила Цимиќ, Пава Алмажановиќ, Невенка Микулиќ, Деса Филиповиќ и други.

Во критиката на оваа претстава е забележано: „Г-ѓа Лескова како Федора беше одлична. Нејзиното соживување со улогата и психолошкото прикажување на извесни места се главни одлики, кои таа уметнички ги истакна.

Г. Ракуша имаше полоша среќа. Неговиот нежен орган во одделни многу критични моменти беше повеќе молчалив отколку заканувачки. Сепак, покажа дека нашиот поранешен суд за него беше доста строг. Г. Раденковиќ како Де Сирис беше одличен. Исто така добри беа и Филиповиќ и Орловиќ. Од госпоѓите најдобра беше Цимиќка, како грофица Суворов. Режијата на г. Верешчагин беше одлична.[15]

Во „Ташана" од Бора Станковиќ главната рола ја играше Цимиќка искрено и доживеано, со авторитет во секој збор и во секој гест. Биљуш како калуѓер Мирон исто така беше одличен. Сарош, Раденковиќ го дава доста забавено. Чичко Перо ни даде морничава фигура од „божјите луѓе", додека Пава Алмажановиќ беше извонредна како шеретска слугинка. Од аџиите само Цимиќ создава убедлив врањански тип, додека другите беа промашени.

Тодор Николиќ, иако многу млад, нѐ изненади со Мането кафеџијата во кој така да се каже се гледаше вистински влашки тип, онаков каков и го замислил писателот, кој во секој поглед, а и во неговото оцртување се покажа сликар од прв ред.

Режијата на Срдановиќ беше многу добра, секаде освен во третиот чин на кој во недостаток му ја одзема сета сила и секое чувство. Чочеците под секоја критика. Претставата е играна пред полна куќа".

За „Животот на човекот" од Л. Андреев во критичкиот напис се среќаваат следниве мисли: „Додуша публиката не беше одушевена толку многу, докажувајќи колку има смисла од овој вид. Од страна на режијата е сторено многу и таа ја спаси претставата да не пропадне, оти ансамблот, ако се земе севкупно немаше многу среќа. Невенка Микулиќ како „жена" беше добра, особено во третиот дел каде што беше извонредна. Г. Ракуша во улогата на „човекот" низ целата претстава беше одличен, покажувајќи многу смисла и разбирање за работите кои не се така лесни. Од другите добри беа Биљуш и Цимиќ".

Критичарот на „Арлезијанка" од Алфонс Доде во режија на А. Верешчагин, меѓу другото, забележа: „Реља Ѓуриќ до сега запоставуван, се покажа како талентиран актер чиј талент се наоѓа на почетокот од развитокот. Треба да се има верба во него и да се чува од копирања било на гестови или на покажување на бол или радост. Ученик на Верешчагин, г. Ракуша нѐ вчудовиди со својот тон „повеќе сум тажен отколку жеден". Подобро беше никако да не говореше. Другите на достојна висина".[16]

Во критиката на „Нова влада" од Робер де Флер и Франс де Кроасе, меѓу другото, се вели: „Во извонредната режија на Верешчагин оваа интересна претстава го собра минатиот вторник сиот скопски свет. Тоа беше една од најпосетените премиери... Г. Биљуш ја носеше главната улога снажно, ѝ даваше на играта вистинско темпо. Со својата богата и убава дикција тој остваруваше совршен бескрај од нијанси на Флеровите духовити пресврти. Г-ца Микулиќ направи многу симпатич-

[14] Ж. П., „Стара Србија", 19. 11. 1927

[15] „Стара Србија" 8. 12. 1927

на мала париска гризета, благородна и нежна спрема стариот гроф и наивно страсно вљубена во младиот електричар, односно министер. Срдановиќ и Цимиќ ги носеа своите улоги онака како доликуваше на нивниот добар уметнички глас, потцртувајќи некои сцени со својот уважен глас и акцент“.[17]

Меѓутоа, не секогаш критиката му беше помалку или повеќе наклонета на Театарот. Така, во еден период започна вистинска „кампања“ против него. Имено, таа започна непосредно по отворањето на Театарот, а можеби по изјавата на Караџиќ во која тој изрази жалење што театарската публика ја немаше на свеченостите. Тогаш започна кампања во печатот, главно против управителот Караџиќ во која не беше поштеден ни режисерот А. Верешчагин. Така, на пример, во еден напис се вели: **„Претставите се играни навистина во почетокот со успех, но подоцна сè започна да оди надолу. Првата претстава најавуваше лош почеток. „Господинот од Пурсењак“ од Молиер? Зошто токму со него е отворена сезоната?... Да, „Господин од Пурсењак“ го превел г. Караџиќ, управителот на Театарот. Така се одеше сè пониско и пониско и единствено светол спомен од тоа време е странскиот репертоар, а можеби само „Тајфун“. Домашни претстави имаше многу малку... Прикажувањето на „Ташана“ и „Златарово злато“ и уште некои претстави од домашната литература не беа на потребното ниво.**

**Освен тоа, управата водеше постојано една „театарска политика“ која со ништо не можеше да се пројави. За прикажување на неважни претстави, особено странски, таа трошеше огромни пари, така што на крајот после 5—6 месеци работа излегоа со огромен дефицит“.**

Нападите на локалниот печат не престануваат: „Најпосле, мораше да дојде до слом. Заради мала посета, големи трошоци и судири со управата, Театарот го напушти еден актер, а подоцна уште неколкумина. Тоа беше знак да почне да се ѕвони на сите ѕвона на узбуна. Во Белград беа известени

[16] „Наша Стара Србија“ од 5. 05. 1928
[17] 27. 05. 1928

за „културната мисија“ на скопскиот Театар: управата беше сменета, се започна сè одново“...[18]

Радивое Караџиќ му дава отказ на актерот Милан Орловиќ затоа што не сакал да упадне во некоја рола. Тој не ја прима затоа што таа имала дваесет страници, а на располагање имал 36 часови. Утредента, на репетиција на друга претстава, режисерот му ја зел ролата и ја дал на друг, а него го пратил кај управителот кој му дал отказно решение, со едномесечна отпремнина. Тој барал тримесечен отказен рок. Караџиќ вечерта му го дава отказот со образложение дека така постапил „заради финансиската криза во Театарот“. Тој одговара во весник дека кризата ја предизвикал Караџиќ кој собирал статистки и почетнички, што требало да претставуваат балет и вели „зарем целта на Театарот е да ги покажува членките на публиката во кратки здолништа и трикоа?“.[19]

Караџиќ му одговара дека тој е отпуштен како непотребен и недисциплиниран. Во Театарот дошол меѓу последните, а ќе излезе меѓу првите и дека на Театарот тој ништо не му значи.[20]

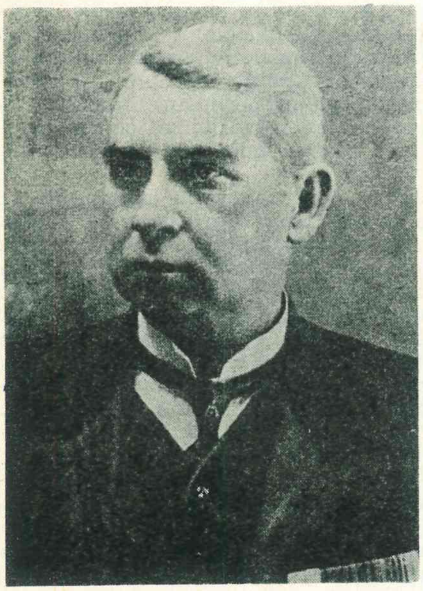
Орловиќ вели дека Караџиќ е безобзирен. Наведува примери дека бил баран и поставуван на одговорни должности.[21]

Во опширен напис со потпис В. Серафимовиќ во кој во почетокот се напаѓа Театарот заради репертоарската политика, тој на Театарот му ги припишува следниве грешки:

„I) Дека ако некоја претстава уметнички не задоволува и ако публика има само во неколку први редови, управата како за инает продолжува да ја прикажува и со тоа ги набркува и највљубените во Театарот. Наместо претставата да се прикажува 8 пати, подобро е 2 претстави да се прикажуваат по 4 пати и тоа во потребни растојанија.

II) Управата, што за неа воопшто не е пофално, допушта да ја опколат и да ѝ наметнат свое мислење, па дури и да ја водат личности, кои ниту знаат, ниту ја чувствуваат театарската уметност, а

[18] Јовановиќ С. „Наша Домовина“ бр. 1, 1928
[19] „Н. С. Србија“ 22. 01. 1928
[20] „Н. С. Србија“ 25. 01. 1928
[21] „Н. С. Србија“ 27. 01. 1928



**Михајло Димитриевиќ**

**Илка Раденковиќ**

**Љубиша Филиповиќ**

знаат само да зборуваат за неа, расправаат и убедуваат. Нивната „уметност“ не оди подалеку од моментно ефемерно значење. И оваа мана не е тешко да се излечи... Се разбира, мене ни на крајот од умот не ми паѓа своето мислење да го натурам на управата, туку само ја молам националните и класичните претстави да не ги упропастува со режија, која ја дава во рацете на човек кој не може да ги разбере, да го даде потребното толкување.

А нашиот театар има среќа да располага со режиссерска инвенција која од трагедија прави комедија и обратно. Значи, виртуоз, класичните дела да ги пародира, а делото со помала вредност потполно уништува.

А најслаба страна на управата е што не трпи добри актери. Ако актерот е талентиран и стане љубимец на публиката, управата го отстранува, го прогласува престар (ако е во години), или за недисциплиниран ако е млад. И потоа се разбира, добива отказ. А отпуштениот го примаат во Белградскиот театар и станува прввак на истиот, а нашата управа ангажира „балерини“ и некои „колосални“ сили кои со својата дикција и гестикулација ги вчудовидуваат гледачите. Едниот зборува како да голтнал круша, другиот како носот да му е в уста, а третиот како на пазар да купува краставици за туршија — така му е сеедно. Се она што е наше, што не се наведнува — не чини, а што е туѓо, што се перчи како џамбаз, што крешти, што ползи, е одлично“.[22]

Ова беше отворена критика против управата на Театарот и режисерот Верешчагин. Покрај овој и сличен напис во „Стара Србија“, во тоа време излегуваше и весникот „Уједињена Југославија“ во кој без престанок се напаѓаше управата. Во него се критизираше, заједливо се боцкаше и иронизираше, а најмалку се критикуваше.

Во статијата под наслов „Изјава на режисерот на Скопскиот театар г. Александар Верешчагин“[23] се дава одговор на Серафимовиќ. Откако Верешчагин истакнува дека од принцип не одговара на критика, независно од тоа колку е таа неправедна и тенденциозна, овој пат мора, зашто во написот има навредлива алузија. Откако укажува што се работи во Скопје и Белград, Сараево, Осиек како и во „Старинскиот театар“ во Петроград, што го имало за режисер само Н. Евреинов и него; и откако ќе каже збор два за својата работа во Загреб, Верешчагин смета дека секој кој „тврди за некакво „неразбирање“ се однесува малку пренагласено и смело... Кога го жртвував своето знаење, нерви, својот напорен труд, јас не мислев да барам благодарност, зашто театарот секогаш е полн со интриги и неблагодарности, со успеси и неуспеси... со експерименти. Сепак, сметав дека е неопходно минимално почитување, оти... јас никогаш не учествував во интригите и затоа, во овој правец, се чувствувам како бела чавка. И за мене тие не се потребни, зашто нашата држава располага со мал број квалификувани и професионални режисери како што се д-р Гавела, Раиќ, Исаиловиќ, Штроци, Гиниќ и јас“.

Караџиќ беше напаѓан дека **„со Аргусови очи варди на сцената да не допре некоја домашна претстава, со патриотска содржина, потребна на нашата средина и на нашето време. Верувам дека тој сака преку културниот и националниот пораз да дојде до репутација“.**

На овој и сличен напад Караџиќ одговара дека никогаш не го интересирало злонамерното пишување, особено на луѓе што не работат, а кои ги напаѓаат сите што работат со цел да им го урнат угледот. Потоа тој вели дека неговата програма за работа е објавена во почетокот на секоја сезона и дека ништо не менувал до нејзиниот крај. „Моето преместување не е последица на слични напади, туку моја желба, бидејќи сум заморен во борбата околу материјалните тешкотии. Театарот успешно го водев со репертоар што може да му служи на чест на секој добар театар, а персоналот добиваше примања навреме и повеќе од било кој областен театар... Непристрасниот современ сведок и идната чесна историја ќе кажат дали за ова долго време на работа, имам заслуга за театарот, Скопје и Јужна Србија“.

Не постои обврска да се проценуваат заслугите на Радивое Караџиќ за Скопје и „Јужна Србија“, но тој како управник на Театарот бездруго успеал да одржи едно уметничко ниво на куќата заедно со режисерите што ги подготвувале и прикажувале претставите, а пред сѐ со Александар Верешчагин, Исаиловиќ, Ракитин, Лескова и други. Тој имаше вклучено на сцената репертоар што и денес се среќава во многу театри. И беглиот преглед на неговата макотрпна работа во периодот 1922/28 година јасно сведочат за него и неговата работа во театарот. Тоа уште подобро се илустрира ако се проследат уште некои материјали што ја осветлуваат работата на Скопскиот театар во тоа време.

Со буџетот на државата беше предвидено Театарот да добие 1.000,000 динари дотација или месечно 83.333,33 динари. Имајќи го предвид тој буџет и помошта на општините заедно со приходот од претставите што ги прикажуваа, беа ангажирани соодветен број актери и помошен персонал. За жал областите Косовска, Врањанска, Брегалничка и Битолска не дадоа ни еден динар. Скопската област во која се бараше 100.000 динари по инсистирање на жупанот додели само 50.000 динари. Театарот остана без никаква дополнителна заработка заради изговорот на општините дека се наоѓаат во економска криза. Се жали Караџиќ[26] дека сите мислат оти државата треба целосно да го издржува театарот, а скопската општина мисли дека е доста што го отстапила земјиштето за театарот па не сакаше да помага дури ни со поевтинета тарифа за струјата. Ова се одвиваше така бидејќи „оваа покраина“ беше научена да ја користи државата и да ја смета како странска сила. Значи, покрај дотацијата, овде можеше да се смета и на приходите од влезниците за што беше изгубено од предвид дека „чуварноста и саможивноста на луѓето од Јужна Србија... навикнати уште од времето на ропството од Србија, Бугарија, Австрија, Италија и други заинтересирани држави, да добиваат сѐ без пари, што и го правеа заинтересираните држави во своите пропагандистички намери“.

Со новата зграда беа зголемени трошоците, а Скопје беше скап град, затоа артистите не доаѓаа во Скопје ако не се платени повеќе од другите театри. Се правеа обиди положбата да се санира со гостувања. Но, автобусите беа скапи, не можеше да се добие никакво попуст на железница, Театарот никогаш не побара вонредни средства од државата, ниту пак таа даваше. Напротив, таа бараните пари ги преполовуваше. За овогодишниот буџет беа барани 2.000.000 динари, заради новата зграда што бараше повеќе артисти и друг персонал, нова декорација, гардероба, реквизити и мебел. Меѓутоа, Министерството одобри само 1.000.000 динари. Ансамблот беше ангажиран од 1 август, а со работата тој почна на 26 октомври, што значи 3 месеци беа давани плати иако немаше приходи. Од друга страна власта извести дека на театарот му претстои

[22] „Н. Стара Србија“: „Народно позориште Краљ Александар I“ — во Скопје од 8. 03. 1928
[23] „Н. Стара Србија“, бр. 56 од 10. 03. 1928

[26] Акт до Министерството за просвета, уметничко одделение бр. 205 од 11. 02. 1928; Архив на МАНУ

опасност од атентат. Тоа се случи на 15 дни пред отворањето. Затоа Театарот беше заобиколен со војска и жандармерија. Сето тоа ја исплаши публиката и таа тешко се одлучуваше да го посети театарот. Првите граѓани на власта се плашеа и не доаѓаа на театар, исто постапуваше и обичната публика. Овој страв ја зафати и публиката во Битола, Прилеп, Штип, Урошевац, Приштина, Тетово, Гостивар, каде во текот на таа зима гостуваше театарот. Публиката апстинираше. Караџиќ им префрла на неумешноста и неенергичноста на органите за јавна безбедност што дозволиле вакви гласини да ги протурат националните непријатели, и со тоа да му ја оневозможат работата на театарот

Р. Караџиќ своето писмо ќе го заврши со следниве мисли: „Сметав за своја национална должност овде да му изложам на г. Министер и да ја спасам својата душа и да ја смирам својата совест. За 7 години работа тука направив сè што можев ова установа да ја одржам, подигнам и да ја разгранам нејзината благотворна работа по цела Јужна Србија. Дојде момент кога тоа веќе не можам да го правам сам и кога е потребна поголема државна помош".

На грбот од писмото, под печат од Министерството, е напишано: „Бидејќи со буџетот точно се фиксирани кредитите со кои обласните театри можат да располагаат, а нови кредити не можат да се добијат на г. Караџиќ лично му е објаснето дека може да располага кога е збор за расходите, само во границите на буџетските можности. Предметот да се стави ад акта, М. Чекиќ, 12. 03. 1928 година".[27]

Од 14 до 18 декември 1927 година, по повод роденденот на кралот, со претставата „Крали Марко" Театарот гостуваше во Урошевац, Куманово, Прилеп, Битола, Штип и Приштина. Во текот на оваа турнеја тој прикажува 12 бесплатни претстави.

На 29 декември 1927 година во Театарот беше одржана „Балетска вечер" со г-ѓа Грета Годлевска — балет мајстор. Таа изведе 15 точки од класични балетски игри, специјализирани народни игри и фантазија во игра. Нејзин партнер беше А. Верешчагин, а во точките настапија сите млади балетски играчи на Театарот.

На 30 јануари 1928 година Јозе Иваниќ ја рецитираше „Во градината" и други лирски песни од Ѓ. Јакшиќ, В. Илиќ, постариот и помладиот, Крањчевиќ, Шантиќ, Дучиќ, Ракиќ, Козарац, Ќурчин, Змај Јова Јовановиќ, Раиќ. На крајот беше изведен монолог од драмата „Јулиј Цезар", т.е. говорот на Антониј.

Театарот го посети Штип на 28 јануари 1928 година со „Примерен маж". Наредниот ден беше прикажана драмата „Утро, ден и ноќ".

Во „Наша Стара Србија" од 1 февруари 1928 година беше објавено дека Театарот ги намали цените. Така, тие станаа поевтини од кино влезниците. Комплетната ложа во партерот чинеше 120 динари, фотељата 1—2 ред по 20 динари, местата III—V ред по 15 динари, а од VII до XVI ред по 10 динари. Ложата на балконот чинеше 90 динари, фотељите во I—II ред по 15 динари, местата во III—IX ред по 10 динари, на II балкон I ред по 10 динари, во II до V ред по 6 динари, а седиштата од страна во I ред по 4 динари, во III ред по 3 динари и стоењето по 2 динари.

На 28 февруари 1928 година беше одржан концертот на Иванка Милоевиќ. Оваа концертна пејачка настапи заедно со композиторот д-р Милое Милоевиќ.

На 20 и 21 март 1928 година во Театарот гостуваше балетот на Народното позориште од Белград на чело со Маргарита Фроман. Нејзин партнер беше Макс Фроман. Во претставата настапија уште и Олга Шматкова и Раки Леви. Во првиот дел на програмата беше изведена „Папијанс'а" а во вториот „Визии на ноќта". Потоа следуваат точки од „Лебедовата смрт" од Сен Санс, „Фантазија" од Делиб и „Југословенско коло" од Барановиќ.

Во еден напис во врска со репертоарската политика критичарот констатира дека Театарот е празен, наспроти обидите тоа да се надмине со разновиден репертоар. Истакнува: „Значи, класиците ни се премногу длабоки, а модернистите плитки. Во длабочината на првите се давиме, а другите немаат доволно дух да нè задоволат. Па каква средина тоа сака нашата публика?".[28]

Во летните месеци во бавчата на ресторанот „Париз" настапуваше група артисти и ги прикажуваше секако со „задоволство гледаните еротски фарси" на Пеција Петровиќ и тоа „Чизми", „Род" и „Мала" во кои настапува новата актерка на Театарот г-ца Подхраска, а покрај неа за првпат ќе пеат г. Цимиќ и Орловиќ, рапорти, политички, скопски, од плажата до улицата".

Публиката ја развеселуваат главно со невини духовити француски комедии, како „Г-ѓа Бланшар" и „Стаклено око". Често се пееше со задоволство слушаната „Артилерија Рустикана" со Ана Дорјан како гостинка во ролата на Сантуца. Во претставите учествуваше целиот персонал „Соаре либр" кој најавуваше дека за белите вдовици столовите во секое време се резервирани. На репертоарот се наоѓаа и овие точки: „Двајца дедовци" од Андре Лорда; „Чудни кирајџии" од Пјер Лујза; „Една ноќ во харем", оперета во еден чин од С. Ј. Буниќ и сл.[29]

Покрај ваквите приредби, на 15 август 1928 година гостуваше оперскиот пејач од Бугарија, Господинов. Тој приреди концерт во Театарот. Овој драмски тенор го придружуваше баритонот Јован Петров. Тие ги изведоа најубавите сцени од „Пајачи" како и арии од „Кармен" — аријата на Дон Хозе и на Тореадорот.

Радивое Караџиќ замина од Театарот, но расправиите продолжија. Весникот напаѓаше некои актери кои сакаат да кажат дека без нив Театар нема, иако беше јасно дека по смената на управителот публиката почна да се враќа во Театарот. Понекогаш се случуваа и комични ситуации за кои се зборуваше во градот. Така, во текот на претставата „Поп Киро и поп Спиро", суфлерот, откако се поднапил, заспал. Поради тоа претставата мораше да биде прекината. Овој настан беше злоупотребен бидејќи за тоа беше нападната режијата.

Додека се случуваа овие и слични нешта, новонаименуваниот управител **Брана Воиновиќ** сеуште немаше стапено на должност. Во меѓувреме во печатот се напаѓаа недисциплинираните членови на Театарот. Посебни закани му беа упатени на еден актер за кој беше речено: „Нека знае тој господин дека нашата театарска уметност живеела неколку децении и без него под многу потешки услови и без дефицит. Неговото доаѓање не му дало ништо ново на Театарот освен што успеал добар дел на публика да ја оддалечи од Театарот . . ."[30]

Но, независно од сето тоа, за време на Радивое Караџиќ и под негов секојдневен надзор се градеше новата модерна театарска зграда па дури беа извршени и некои незнатни, но нужни корекции на планот. Тој прв го поведе Театарот на подолги турнеи; тој беше иницијатор за издавање на „Театарскиот годишник" кој излегуваше од

[27] Писмо до министерот за просвета — Уметничко одделение бр. 205 од 11. 02. 1928; Архив на МАНУ.

[28] „Н. Стара Србија", 20. 03. 1928

[29] „Н. Стара Србија" 1. 06. 1928

[30] „Н. Стара Србија" 2. 06. 1928

1922/23 сè до 1939/40 година, тој во 1924 година го основа малиот балетски хор, што го спремаше Марија Тулјакова. За негово време беа вршени и значајни измени во уметничкиот персонал, што се покажаа не само потребни, туку и корисни.

Во овој период како режисери работеа: Милорад Петровиќ, Михајло Исаиловиќ, Јурие Ракитин, Александар Верешчагин, Александра Лескова, Јосиф Срдановиќ. Театарски сликар (сценограф) од 1922 до 1926 година беше Иван Кјулев. Во ова време како капелници работеа Вацлав Недела (1922—1926), Леополд Дворжак (1923—1924) и Љубомир Бошњаковиќ (1925—1928).

За ерудитивниот дух на Караџиќ зборува и следнава автентична содржина: **„Неговиот избор на репертоарот е разновиден: домашниот е претежно романтичен, национално-историски, странскиот секогаш класичен, реалистички и современ и тоа избиран секогаш според двојни мерила, така дури според најдобри можни мерила — строго уметнички и сценски, кога се мисли прво на вкусот на разнородната публика. Ако се сака да се запознаат неговите високи уметнички амбиции не треба да се скита: сè е тоа само во изборот на странскиот репертоар. Тука тој и претерува, зашто заборава на творечките можности на својот претежно млад ансамбл и на повоеното ниво на поголемиот број на публиката“.**[31]

Периодот на Караџиќ завршува заедно со неговото двомесечно боледување. Тогаш тој е преместен во Нови Сад. Оттаму, тој не е разрешен од должност, туку само преместен. Согласно писмото на Министерството за просвета од 15 мај 1928 година за негов заменик т.е. до доаѓањето на Брана Воиновиќ, беше назначен д-р Душан Недељковиќ — доцент на Филозофскиот факултет. А новиот управител Брана Воиновиќ ја прими должноста од него на 26 јуни 1928 година, по извршеното примопредавање на должноста.[32]

---

[31] Архив на МАНУ

[32] Б. Стојковиќ — „Историја на српскиот театар од Средниот век до модерниот дом“ (драма и опера), стр. 786

# Дали ви е познато?

**1. Со каква програма актерите на Скопскиот театар ја пречекале првата Нова година во новата зграда 1927—1928 година, поточно на 13. 01. 1928 година?**

— Голема театарска редута! Почеток во 21 часот.

**Програма:**

1. Пролог, песната на Пајацо — изведувач г. Орловиќ
2. Свечен марш и доаѓањето на комедијантите
3. Циркус: а) игра на кловновите — Реља Ѓуриќ, Милан Лекиќ и Марко Вагас
   б) џокејска игра — изведува Грета Скоиќ Годлевска,
   в) гостување на прочуениот индиски маѓепсник, мнемоник и хипнотизер Рата Сингали
4. Оро, свири Воениот оркестар на Народниот театар
5. Фокстрот — свири Џазбанд
6. Кино: Пат и Паташон во Скопје; филм од 50.000 метри, што чини 200.000.000 долари — г. г. Стево Добриќ и Реља Ѓуриќ.
7. Валцер: свири Воениот оркестар на Народниот театар.
8. Блек ботом — свири Џазбанд.
9. Опера: „Лимонада де газес", гротеска во три слики. Напишал А. Верешчагин, музика Јарко Плецити, режисер, А. Верешчагин, балет-мајстор и кореограф г-ѓа Грета Скоиќ-Годлевска. Во главната улога Ана Дорјан; учествува целиот актерски ансамбл.
10. Танго — свири оркестарот на Народниот театар
11. Фокстрот — свири Џазбанд
12. Драма: „Елементи на драма", гротескен експеримент во 5 слики со проолог и епилог. Напишал А. Верешчагин, балет-мајстор Годлевска, во главната рола Александра Лескова-Варешчагин.
13. Бостон — свири Воениот оркестар на Народниот театар
14. Чарлстон — свири Џазбанд
15. Пречек на Новата 1928 година
16. Балет — на Новата година, изведува г-ѓа Скоиќ-Годлевска со балетскиот ансамбл
17. Јованче Мициќ — светски патник и Човек со нога во Скопје — г. г. Стево Добриќ и Љубиша Филиповиќ
18. Оро — свири Воениот оркестар на Народниот театар
19. Фокстрот — свири Џазбанд
20. Ревија: за првпат царство на танго и чарлстон
    а) Опиум на тангото — изведуваат Годлевска и А. Верешчагин, Дујам Билуши и М. Лекиќ
    б) Царството на чарлстонот
    Ревија и изложба на последните париски новитети од базарот Арабија: Модели 1928 година
21. Игра до зора со двата оркестра во сите простории на театарот.
22. Избор на Мис на Скопје за 1928 година, гласањето ќе се изврши со влезниците. Г-цата што ќе добие најголем број влезници ќе биде крунисана за Мис на Скопје за 1928 година.

**2. Кога е донесен и кој го донел законскиот акт во врска со театарскиот и другиот сценски уметнички живот во СРМ?**

— Првиот акт е донесен 1947 година. Тоа е Уредбата за Македонскиот народен театар (објавена во „Сл. весник на НРМ бр. 34/47) што ја донела владата на НР Македонија. Интересно е да се истакне дека со оваа уредба управникот на МНТ се обврзува за поставување и ангажирање на уметнички кадар да обезбеди согласност од министерот за просвета. Финансирањето на МНТ, со одредбите на оваа Уредба, беше решено на начин што гарантираше тоа да се врши според сопствената пресметка на приходи и расходи. Кон таа пресметка беше вклучена и општата пресметка на приходи и расходи на Министерството за просвета.

Владата на НР Македонија, исто така, ја донесе Уредбата за Народниот театар (објавена во „Сл. весник на НРМ" бр. 16/50)). Благодарејќи на одредбите беше дадена можност за натамошно ширење на театарската мрежа на целата територија на Републиката.

**3. Кога се прикажани првите претстави на Малата сцена на МНТ и „Естрада 59"?**

— Првите обиди како константна работа да се воведат малите и експериментални сцени во СР Македонија се врзани со 11 април 1959 година. На таа дата е прикажана првата премиера на Малата сцена, што ја основа МНТ. Со тоа овој ден го обезбеди своето место во историјата на театарот на Македонија.

Треба да се одбележи дека истовремено со појавата на Малата сцена на МНТ во Скопје, беше основана „Естрада 59" во рамките на Работничкиот дом. Тоа овозможи речиси во ист период да започнат со работа две институции, кои независно од тоа што се движеа по посебни колосеци, имаа иста цел.

Раѓањето на Малата сцена на МНТ е врзано со премиерата на „Две судски минијатури". Таа беше составена од две едночинки: „Сериозниот клиент" од францускиот писател Жорж Куртил и „Скршената врчва" од германскиот класик Фон Клајст, во превод на познатиот македонски поет Гане Тодоровски. Режисер беше Илија Милчин.

„Естрада 59", неполна седмица подоцна, ја започна својата работа како нова институција со Џон Озборновата претстава „Обѕирни се во гневот". Следната премиера на „Естрада 59" беше Домановиќевата „Страдија" која за сценско изведување ја адаптира Борислав Михајловиќ, а режисер на претставата беше Слободан Папиќ.

По осумгодишна пауза, ако се изземе Жан Коктоовата монодрама „Човечкиот глас" што ја прикажа Народниот театар од Битола на својата Мала сцена на 18 март 1963 година, Драмскиот театар во Скопје започна ново поглавје во историјата на малите и експериментални сцени во Македонија, со премиерата „Партитурата на еден Мирон" од Коле Чашуле. Оваа премиера беше прикажана на 5. 12. 1967 година и таа дата претставува обновен старт на овој вид драмско творештво. Режисер на претставата е Љубиша Георгиевски.

**ПОВОД: Премиерата на претставата „Балкански шпион“ во Народниот театар во Битола**

# Љубовно писмо бр. 1

## ИЛИ: ЗА ОДНОСОТ НА ОДДЕЛНИ КРИТИЧАРИ КОН ПРЕТСТАВИТЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО ВНАТРЕШНОСТА

**Битола, 23. 2. 1983**

**Мила моја Лиле!**

Полноќта помина, лежам во кревет, нервозен сум, уморен, не можам да спијам и мислам на тебе.

Утре е премиера, свечен и возбудлив чин за сите нас. Поминаа два месеца макотрпна работа, неизвесност, задоволство од најмалиот постигнат резултат, кавги, недоразбирања има пари — нема пари, ова може — ова не може да се направи, проблеми со авторот, ќе даде дозвола за премиера — нема да даде, студ, болести и еве сега сè е готово. Претставата е тука. Не знам каква е, но во едно сум сигурен: тоа не е обична претстава, има нешто страшно возбудливо во неа, големо и тешко.

Мила моја Лиле, многу сакам ти да ја видиш. Не, сигурно претставата не ја правев само за тебе, но некако сè е врзано и многу зависи од твоето мислење. Сите мои надежи, желби и не само моите, некако се вперени кон тебе. Очекуваме со твоето знаење и студиозност, твојата објективност и непристрасност, со твојата уметност (некаде во етимологијата на зборот „критичар“ постои и поимот „уметност“), со твојот јасен и секому близок стил да ја оцениш нашава претстава.

Професијава ми е проклета. Од сè она што го работиме, во историјата ќе остане само твојот напишан суд. Претставата ќе го одживее својот век, артистите ќе исчезнат некаде, фотографиите ќе избледат, а ти остануваш вечна, недопирлива.

Мила моја Лиле, дојди! Со трепет и возбуда те чекаме и Ацо и Бате и Олга и Јасмина и Јосиф и Менде и Дарко (песот, ова му е прв настап и се разбира дека е возбуден), сите те чекаме, а посебно јас.

Знам тешко е да дојдеш. Зима е, Битола е далеку, бензин нема, скап е. Додуша автобуси и воз има секој час, ама ти најверојатно ќе сакаш да дојдеш со кола. Ако не можеш да најдеш, требаше да јавиш ќе пратевме кола одовде.

Не постои нешто што не би го сторил за тебе. Не, не е тоа жртва, туку задоволство, големо, огромно задоволство да бидеш со нас.

Мила моја Лиле, дојди, те молам дојди!!

Постојано мислам на тебе,

**Твој Коле**

# Љубовно писмо бр. 2

**Битола, 24. 2. 1983**

**Мила моја Лиле!**

Полноќта помина, лежам во кревет, нервозен сум, уморен не можам да спијам и пак мислам на Тебе!

Премиерата беше и помина, а Ти не дојде!?

Како можеше тоа да ми го направиш? Целата вечер ми пропадна. Сè ми се урна! А колку многу Те чекав, до последниот момент се надевав, го задржував почнувањето на претставата, прашував по телефон, испраќав луѓе на станица да Те чекаат, а Ти не дојде?

И одеднаш сè ми изгуби вредност, и тоа што премиерата помина одлично, што артистите играа художествено, што на крајот ракоплескањето беше возбудливо, што по претставата многумина ми пријдоа и ми честитаа, што за многумина ова е најдобра претстава на театарот во последниве неколку години. Изгуби вредност и тоа што претставата ги возбуди и Новка и Цеце и Баке, што Бате првпат од радост и среќа се напи.

Те немаше Тебе! Ти не беше тука!

И додека луѓето играа, се веселеа (по претставата бевме во диско), се чувствував ужасно празно. Гледав бело во тие сенки пред мене, сето тоа се изобличуваше во некоја маса што се движи и пак мислев на Тебе. Ова е веќе трета претстава што ја правам во театрите во внатрешноста на која Ти не доаѓаш.

И ми се јавуваат некакви чудни асоцијации со спортот. Во понеделник, а и не само во понеделник, за најмал спортски настан можеш да прочиташ извештај, мал, никаков, ама барем имињата на играчите и резултатот ќе ги најдеш.

За театрите во внатрешноста, за нивната работа, за нивните четири-пет премиери, освен ако нема некој посебен повод, речиси и да не се пишува.

Извини, можеби ќе бидам малку груб спрема Тебе, ама сега сешто ми паѓа на памет. Ако не си во можност да ги извршиш своите обврски, зошто се занимаваш со оваа професија. Ако Ти е тешко и далеку да патуваш (но, за ова немаш оправдување; кога можеш да патуваш во Нови Сад, Сараево, Белград, Словенија, би морала и до Струмица, Прилеп,Штип, Битола, Куманово да појдеш) најди некој помлад, поздрав, со помалку домашни обврски да Те замени.

Зашто, кога ќе помислам колкав е бројот на артисти што ќе си го проживеат векот така тивко, со мала плата, со пет улоги во годината, со којзнае колку претстави, а тоа никој да не го забележи и одбележи, е па тоа не е фер. Ти си за нас (пак да се послужам со спортски термин) судија. Од Твојата арбитража зависи резултатот. Многу често Ти можеш да ја наместиш играта. Ти го правиш јавното мислење. И не е фер артистите и театрите од Скопје да бидат привилегирани во однос на театрите и артистите од внатрешноста само затоа што Ти не можеш да дојдеш. Затоа немој да се чудиш што сите некако Те презираат. Си велат: „Па ако таа не ме признава, баш ми е гајле за неа!“.

А не смее да биде така.

Мила моја Лиле, што требаше да направам да дојдеш. Скандал, да ми ја забранат претставата, артистите да штрајкуваат!?

Па што сакаш повеќе. Југословенска праизведба, што сè не направивме да дојде до премиерата на овој текст и зарем тоа не беше доволен предизвик за Тебе?!

Мила моја Лиле, прости ми што вака Ти пишувам, прости. Многу ми е тешко, патам и не ми е сеедно како се однесуваш кон мене.

Сеуште Те сакам и мислам на Тебе!

**Твој Коле**

P.S. Се надевам дека ова писмо нема да значи конечен раскин меѓу Тебе и мене.

# Љубовно писмо бр. 3

**Скопје, 9. 3. 1983**

**Почитувана Лиле Мазова!**

Полноќта помина, лежам во кревет, нервозен сум, уморен, не можам да спијам и мислам на Вас!

Знаев дека ќе дојде до раскин меѓу нас двајцата (иако тоа никако не го посакувам), но не верував дека тоа ќе биде така брзо.

Но, што се може. Сè има свој крај, па и нашата љубов.

Денес прочитав, дека, сепак, сте биле во Битола, сте ја гледале претставата и го изнесувате своето мислење. Морам да Ви признам дека ужасно многу ме погоди (не толку Вашиот негативен став кон претставата, посебно кон режијата. Во последно време изгледа дека дијаметрално различно гледаме на театарот, но едно не можам да разберам: за кого навивате и за кого го кроите резултатот), Вашиот супериорен однос кон целата работа.

Се разбира тоа е Ваша професија да давате оцени за нешто што се вика театар, но не ми е јасно како толку брзо стекнавте искуство и знаење така децидирано и супериорно, со едно гледање (и кој знае какво расположение) без да го прочитате текстот, да можете да донесете така дефинитивни оцени.

Тоа е така и така мора да биде!!

Не велам дека не сте во право, ама морам да се запрашам (оваа наша проклета професија е постојано огромен знак на прашање) па зар сум навистина јас толку глуп, зар сум навистина толку неспособен, зар мојот театарски развиток останал некаде на ембрионалниот зачеток, зар е можно јас да не го видам во текот на четири месеци интензивна работа она што Вие со едно видување на претставата го гледате и така супериорно го ставате на хартија.

Или пак во прашање е некоја друга и порасипана игра?!

Но, пак си велам мора нешто да не в ред со мене затоа што и покрај разработувањето на текстот до најситни детали, разговорите и консултациите со многу луѓе, мислењето на авторот, работата со артистите и целата екипа, јас не сум сигурен дека „карактерот на 'Балкански шпион' го одредува комедиографско-драматуршката постапка“ (воопшто не разбирам што значи една ваква формулација). Дека: „По примарната драмска насоченост, по главните мотиви и по искрените мигови на ситуациите во кои запаѓаат јунаците, Ковачевиќ овој драмски текст го гради како психолошка драма во која се врши морална вивисекција на неколкуте ликови“ (интелектуални фрази кои најверојатно само Вам Ви се јасни).

Но, во едно сум сигурен. „Балкански шпион“ е текст многу посодржаен и подлабок и многу ПООТВОРЕН, отколку што Вие така децидирано го окарактерисувате. Сигурен сум дека секој гледач или читател може да има свое видување. И посебно сум сигурен дека Илија, главниот лик, никако не е човек (тоа не сакате, не можете или не смеете да го видите) кој својата животна траума, својот страв сам си го наметнува!

Ова, а и многу други работи, бар што се однесува до текстот би можел да Ви го докажам низ конкретни примери, но некако не сме рамноправни партнери. Јас текстот го ЗНАМ!

И во сè можам да се согласам со Вашиот суд: и дека режијата е статична, и дека дејствието се случува околу една маса и во една просторија, и дека внесените симболи ми се јасни само мене, ама првпат сретнувам критика во која се вели дека артистите се „ВОНРЕДНИ“ (ова е Ваш збор), а „режијата многу малку направила или многу малку успеала да ги насочи кон една поконкретна целина“.

Па што мислиш што сум работел тие два месеца, каде бев додека артистите пробаа, какви разговори водевме, како ги усогласувавме ставовите?! (Се извинувам, не знам зошто Ви се обрнав одеднаш на ти).

Повторно се извинувам, но овој Ваш супериорен став покажува колку Вие, сепак, малку се разбирате во оваа работа и колку уште многу време ќе Ви треба да научите некои работи (ако воопшто некогаш ги научите).

Со почит,

**Коле Ангеловски**

P.S. Ве молам повеќе да не ми пишувате!

# Театарската критика на Јован Костовски

Иван **ИВАНОВСКИ**

Јован Костовски (1907—1981), кој се занимаваше со повеќе дејности, односно кој се изразуваше во низа области, какви што се: новинарството и поезијата, преведувачката и лекторската активност, театарската критика и публицистика и т.н., беше еден од ретко љубопитните духови; тој, иако никогаш не се стремеше кон потесен професионализам, сепак постојано инсистираше на професионално однесување во работата и во начинот на мислењето. И затоа неговата појава во македонскиот културен простор е од повеќекратно значење; и затоа, еден ден кога ќе се пишува историјата на македонското новинарство, а во тој контекст и летописот на тековната македонска театарска критика, кога ќе се оценуваат и одредуваат покарактеристичните театарски процеси, појави, развојни фази, настојувања и сл., незаобиколен ќе биде придонесот на Јован Костовски, за чие име се сврзани не само зачетоците на современата новинарска театарска рецензија во Македонија, туку и на едно забележливо критичарско творештво во доменот на театарската уметност.

Ако ги побараме почетоците на критичарската дејност на Јован Костовски на театарски план, ќе ги најдеме некаде во 30-тите години на овој век, или уште поточно речено Костовски како театарски рецензент, односно критичар се појави во 1927, во времето кога се раѓаше македонската драмска литература меѓу двете светски војни, станувајќи во извесна смисла континуиран проследувач и директен сведок на нејзиниот пробив на сцената на предвоеното скопско Народно позориште.

Првите свои театарски прикази и рецензии ќе ги објави во скопскиот весник „Вардар", каде што беше вработен како професионален новинар, а со критики за скопскиот театарски живот повремено ќе се појави и во некои други тогашни гласила („Јужни преглед" и „Скопски гласник"). Од не малиот број критики, објавени во тоа време, секако од посебно значење е критиката за праизведбата на пиесата „Печалбари" од македонскиот драмски писател Антон Панов. Тоа нагласено интересирање и љубопитство за македонската драматургија, Јован Костовски со уште поголем интензитет ќе го продолжи особено во првите години по ослободувањето, кога, исто така, се занимаваше со театарска критика, кога во речиси секој свој текст се залагаше за што поизразито присуство на домашниот автор на македонските професионални драмски сцени, станувајќи еден од најголемите поборници за негувањето на сето она што е квалитетно и потврдено од областа на домашната драматургија, сеедно дали таа му припаѓа на наследството или пак на современиот сценски исказ и сл. И во приказот објавен по повод обновувањето на пиесата „Чорбаџи Теодос" од Васил Иљоски („Разгледи", бр. 9, 1957), и особено во освртот за репертоарот на Македонскиот народен театар, отпечатен исто така во „Разгледи" во бројот од март истата година, Јован Костовски не може да премине преку фактот дека поставувањето на „Чорбаџи Теодос" или „Бегалка" од В. Иљоски, на „Печалбари" од Антон Панов или „Парите се отепувачка" од Ристо Крле, секогаш биле сврзани со „спасувањето од моментните кризи во театарот" настанати во поглед на обезбедувањето што поголем број гледачи.

**Јован Костовски**

Мошне продлабочено, со големи симпатии и разбирања Јован Костовски пишува и за низа други пиеси од македонското драмско творештво, како што се тоа пиесите: „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински, „Вејка на ветрот" од Коле Чашуле и други.

Во критичарската дејност на Јован Костовски разликуваме две развојни фази. Првата е предвоениот период од една ипол деценија, што може слободно да се смета за доста плоден и разновиден, уште повеќе ако се има предвид фактот дека пред војната секоја седмица се одржувала по една драмска премиера на некогашната сцена на Народното позориште во Скопје! Земајќи го за точен овој податок, произлегува дека во текот на една театарска сезона Јован Костовски пишувал повеќе од 30 рецензии, што значи дека вкупниот број негови театарски прикази напишани пред војната би можел да биде неколку стотини. Како илустрација за ова делумно може да послужи и изборот рецензии, објавени во книгата на Костовски — „Изведби и дела", што во 1973 ја издаде скопската издавачка куќа „Култура", во познатата едиција „Современи македонски автори".

Позната е неговата театарска рецензија за праизведбата на пиесата „Печалбари" од А. Панов. Пишувајќи за неговиот драмски првенец, Костовски ќе пројави целосно разбирање за тематиката, т.е. за спецификите на проблемот за кој станува збор во спомената пиеса, за лексичката убавина на пиесата, за убаво развиените дијалошки структури на текстот за кој станува збор и воопшто за дос-

тоинствата на драматургијата на Панов, мошне објективно одредувајќи го местото и значењето на „Печалбари“ во репертоарот на скопското предвоено Народно позориште. Еден од примерите за ова е секако оној што се однесува на толкувањето на печалбарскиот проблем, т.е. проблемот на македонскиот живот, кој, според пишувањето на Костовски, **„Панов го зафаќа силно и со чувство на средината. Тој не само што има нерв да ја почувствува сета трагика на животните императиви, туку и силно да ги забележи и да ги оживотвори“.** Не помалу значајно е и забележувањето на Јован Костовски дека Панов **„со моќта на својот талент, кој сè уште е суров, но затоа мошне силен, приоѓа кон опишувањето на настаните со чувство за пулсот на животот“.** Костовски има комплименти и за драмската форма на пиесата „Печалбари“: **Формата кај Панов, исто така, е мошне значаен елемент што овозможува израз на мислите и чувствата. Неговата композиција има сила на природен развој и уверува во животноста на зафатените настани“.** Завршниот коментар на Костовски за уметничките достоинства на пиесата „Печалбари“ ја содржи следнава мошне афирмативна оценка: **„Со своето прво дело Панов направи еден решителен чекор и ја докажа својата способност за правилно сфаќање на животните проблеми, како и својата моќ за убаво литературно вообликување“.**

Освен домашната драматургија, предмет на интересирање кај тогаш младиот скопски театарски критичар J. Костовски беше и светската класика (Шилер, Дима, Достоевски, Шекспир, Ибзен, Бомарше), истакнувајќи се посебно со литературните анализи на делата.

Нешто поретко, Јован Костовски пишуваше и за делата од современата драматургија. Имаше огромна љубов за театарската уметност воопшто и сè што пишуваше за неа и околу неа произлегуваше од еден изблик на доживеаното. Од друга страна, Јован Костовски го имаше тоа задоволство и таа среќа да ги следи односно да ги открива вредностите на најпрославените драмски уметници на Југославија, денес легенди на југословенското актерско творештво, поминати низ скопската драмска сцена меѓу двете светски војни: **Миливое Живановиќ, Раша Плаовиќ, Бојан Ступица, Сава Северова, Пера Јовановиќ, Синиша Раваси, Владимир Скрбиншек, Мери Подхрадски, Јосиф Срдановиќ, Живка Срдановиќ, Светолик Никачевиќ,** па сè до доајените на македонскиот театар: **Петре Прличко, Тодор Николовски** и многу други. Оттука и посебната привлечност и значење на овој дел од критичарската дејност на Јован Костовски, што останува да сведочи како траен и најавтентичен документ за едно време во предвоениот театарски живот на Скопје.

Втората развојна фаза во критичарската активa на Јован Костовски како театарски хроничар е периодот од речиси цели две децении, што се паѓа непосредно по ослободувањето, па сè некаде до 1965, макар што повремено со прикази се јавуваше и подоцна. Тоа значи дека неговата критичарска дејност по војната не само што нема да престане или да спласне, туку напротив, уште повеќе ќе се развиори, уште повеќе ќе се вклучи во тековите на младата македонска критичарска мисла и есеистика на планот на театарската уметност. Извесен период, J. Костовски беше театарски критичар на „Нова Македонија“, пројавувајќи видливо интересирање и за продукцијата на скопските театри (Македонскиот народен театар, Куклениот театар, подоцна Младинско-детскиот театар, „Естрада — 59“) и за тековниот репертоар на театрите во внатрешноста на нашава Република (Куманово, Прилеп, Битола). Тоа беа прикази што се читаа со љубопитство и интересирање, зашто ја носеа ознаката на комплетност, студиозност и зрелост. Овде да потсетиме на критиките на Костовски за изведбите на „Коштана“ во Куманово, на „Стаклена менажерија“ во Скопје, за творечкиот пат на Тодор Николовски и други.

Од посебно значење е критичарската активност на Јован Костовски на страниците на скопското списание за култура, литература и општествени прашања „СОВРЕМЕНОСТ“, чии подолги рецензии и есеи од областа на театарската проблематика ја потврдува неговата изразита критичарска индивидуалност. Повеќето од објавените критики на J. Костовски во „Современост“, јавувајќи се на страниците на ова списание извесно време како постојан театарски критичар, носеа белег на мали студии и тие денес се навистина од непроценлив придонес за проследување на историјата на македонскиот театар, и посебно за повоениот театарски живот на Скопје. Во ова можеме да се увериме и од книгата „Дела и изведби“, чиј втор дел озаглавен „Време: наше“ го комплетираат главно рецензии и театарски критики објавувани во „Современост“.

Ќе остане, исто така, забележано дека критичарската дејност на Јован Костовски беше присутна и во некои други скопски ревии и списанија, какви што се: „Разгледи“, „Хоризонт“, потоа во новосадска „Сцена“ и во белградска „Политика“.

Неговите доста обемни анализи за текстуалниот дел на претставата се најгрижливо и најстудиозно обработени. Тие се вистински литературни студии или мали портрети за едно одредено писателско име или дело. Критиките за претставите „Длабоко сино море“ од Ретиген, „Отело“ од Шекспир, „Селската учителка“ од С. Ранковиќ, „Македонска крвава свадба“ од Чернодрински, „Госпоѓа министерка“ од Нушиќ, „Вештиците од Салем“ од Милер, „Глорија“ од Ранко Маринковиќ, „Нора“ од Ибзен, „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле, „Ана Франк“ и многу други се најдобра потврда за тоа... Поради тоа што секогаш се залагаше за квалитетна и проверена драматургија, логично беше неговото најчесто обраќање кон класиката, така што таа претставуваше едно од неговите најголеми преокупации како театарски критичар. Покрај другите, ги рецензираше делата на Шекспир („Многу врева за ништо“, „Современост“ бр. 4, 1955, „Отело“, „Современост“, бр. 5, 1954), на Шеридан („Школа за озборување“, „Современост“, бр. 9—10, 1959), на Гогољ („Ревизор“, „Современост“, април 1956), на Ибзен („Нора“, „Современост“, април 1957), и др.

Со нужно внимание и интересирање, Јован Костовски пишуваше и за домашната драмска класика (Јован Стерија Поповиќ, Бора Станковиќ, Бранислав Нушиќ). Како ревносен театарски хроничар тој покажува љубопитство и за претставите работени врз текстови од современата домашна и странска драматургија, поради што предмет на негово доста исцрпно разгледување ќе бидат делата на Ретиген, Тенеси Вилијамс, Артур Милер, Х. Воук, К. Одетс, Всеволд Иванов, Ранко Маринковиќ, Васил Иљоски, Коле Чашуле, Драгутин Добричанин и др.

Паѓа в очи и забележителната критичарска актива на Костовски во областа на театарската продукција наменета за најмладите и младите. Во времето кога на репертоарот на Македонскиот народен театар се поставуваа „живи“ пиеси за деца, кога работеше Куклениот театар во Скопје, а подоцна и Младинско-детскиот театар, не еднаш се осврнуваше на премиерите на куклените и други пиеси.

Кон сево ова досега изнесено треба да се додаде податокот дека Јован Костовски како театарски критичар не беше врзан односно заинтересиран само за тековната продукција на единствениот професионален драмски состав, како што тоа беше случај пред војната, кога пишуваше единствено за скопското Народно позориште. Освен за скопските театири, не ретко се искажуваше и за сето она

поинтересно, позначајно што се случуваше во театрите во внатрешноста на нашава Република. А во тоа време, во времето пред 60-тите години, она што репертоарски беше најсвежо, најзанимливо, највозбудливо доаѓаше од театрите што имаа неспоредливо помали финансиски, кадровски и други можности, т.е. од ансамблите во „провинцијата"... Јован Костовски беше еден од првите кој ја проследи со подолг рецензентски текст праизведбата на пиесата „Вејка на ветрот" од К. Чашуле на сцената на Народниот театар во Прилеп. Тоа е една од неговите најсеопфатни рецензии и една од најтемелните анализи изнесени за дрматуршките достоинства на најновото Чашулево драмско дело. Всушност, и не се работи за класичен тип на рецензија. Во прашање е критика во која ќе сретнеме елементи на осврт и коментар, на полемика и расправа. Зашто, осврнувајќи се на прилепската праизведба, Јован Костовски води дијалог и со Драмата на Македонскиот народен театар од Скопје заради нејзината затвореност кон домашната, македонска драмска литература, коментирајќи ја оваа и ваквата состојба со следното забележување: **„Случајот од порано, со неколку драмски дела од Васил Иљоски по театрите во внатрешноста сега се повторува во Прилеп со едно ново драмско дело. Во прашање е драмата од Коле Чашуле — „Вејка на ветрот", за која прилепскиот театар си зеде смелост и одговорност, но затоа си спечали и не мал и не малку значајна заслуга да ја изведе прв на својата сцена, и покрај тоа што таа иста драма Народниот театар од Скопје ја одби да ја прикаже".**

Напоредно со следењето на тековната театарска продукција, Јован Костовски мошне интензивно се занимаваше и со пишување коментари за одредени театарски појави и состојби, потоа се осврнуваше на гостувањата на ансамблите надвор од нашата Република, не ретко се јавуваше со портрети за одделни помаркантни личности од македонското актерско творештво, а исто така ги оценуваше и книгите од областа на театрологијата.

Разновидноста и сеопфатноста на својата критичарска дејност, Јован Костовски ги искажуваше и преку подеталното задржување на преводите на прикажаните драмски дела — компонента на која тој ѝ придаваше исклучително значење. Беше еден од многу ретките, ако не и единствен театарски критичар во Македонија кој редовно пишуваше за јазикот во претставата, кој не пропушташе за секој превод да даде своја мериторна оценка, зашто преводот беше негова, исто така, голема творечка преокупација и вокација. Во рецензијата за претставата „Длабоко сино море" од Ретиген, Јован Костовски, осврнувајќи се на преводот на споменатата пиеса од Илија Милчин ќе констатира дека **„најпосле не е тешко да се одбележи дека во нашиот театар може да се чуе убав македонски литературен збор"**. Високо мислење Јован Костовски имаше и за некои други зафати на И. Милчин на планот на преведувачката дејност на драмски дела, реализирани на некогашната сцена крај Вардар. Имено, запознавајќи ги читателите дека прозниот текст на „Веселиот сон" од Сергеј Михалков го има преведено Илија Милчин, додека стиховите ги препеал Гого Ивановски, Костовски ќе заклучи дека **„двајцата преведувачи даваат текст со убави јазични нијансирања"**. Едно будно и љубопитно око, какво што беше окото на театарскиот критичар Јован Костовски, не може да не ги забележи спецификите на македонскиот превод на Илија Милчин на комедијата „Мажачка и женачка" од Јован Стерија Поповиќ и за него не случајно ќе истакне дека **„обрнува на себе внимание со стремежот кој се доближува со убаво остварување, со оживување на архаичниот јазичен израз и во нашиот литературен јазик да се долови стилот на Стерија"**. Јован Костовски слично ќе постапи и при оценувањето на еден друг превод на Илија Милчин. Така, разгледувањето на премиерната изведба на Шекспировата комедија „Многу врева за ништо" тој ќе го заврши со констатација дека **„и овојпат многу се добри и преводот и препевите на стиховите на Србо Ивановски"**. Успехот на едно друго Шекспирово дело на скопската драмска сцена крај Вардар — „Отело", Јован Костовски тесно ќе го поврзе со високите достоинства на преведената пиеса, наведувајќи го впечатокот дека **„скопскиот театар во овој случај навистина имаше среќа со тоа што оваа трагедија ја работеше по еден прекрасен текст на македонски јазик. Тоа го овозможи одличниот превод на Блаже Конески"**. Би бил погрешен впечатокот дека во своите театарски прикази Јован Костовски беше благонаклон кон преведувачите на драмските дела, дека ги издвојуваше за рецензирање оние драмски преводи што претставуваат една потврдена вредност, имајќи за нив секогаш зборови на пофалба. Напротив. Дури и за еден толку искусен, сигурен и осведочен преведувач на театарски текстови, каков што е Илија Милчин, знаеше да пишува мошне остро, со смисла за навлегување и во финеси на јазикот. Илустративен пример за ова е забележувањето што го прави за преводот на пиесата „Школа за озборување" од Шеридан, во изведба на Драмата на Македонскиот народен театар: **„Овојпат на театарските плакати изостана името на преведувачот, но не е тешко да се погоди дека тоа се поклопува со името на режисерот. (Режисер на споменатата премиера беше Илија Милчин, з. м.) Впрочем преводот не оди подалеку од добрите рамки на досегашните постигања на тоа поле на нашата сцена. Би можеле да се направат неколку забелешки: во поглед на разликата меѓу поимите друштво и оптштество, за кои овде се употребува еден збор — о п ш т е с т в о, во поглед на употребата на релативната заменка во формата којашто, и тогаш кога пред неа има предлог и сл. Но, и покрај сето тоа преводот на текстот оди течно и природно".**

Ако се знае дека меѓу творците на професионалната драмска сцена, посебно меѓу артистите, Јован Костовски имаше повеќе свои блиски пријатели и другари, што ги следеше од нивните први години на развој, тогаш е сосема природно што за нив пишуваше со една посебна признателност, љубов и симпатии, но и со едно широко, би рекол, огромно познавање. Затоа неговите портрети на одделни актери од македонскиот театарски простор, па и пошироко, значат средба со текстови што се читаат со посебно задоволство, зашто навлегуваат длабоко во суштината на артистичката уметност и затоа што се напишани многу непосредно, со една фасцинантна педантност, среденост, документарност, студиозност. Впечатлив пример за едно вакво успешно портретирање на драмски уметник е краткиот, но мошне содржаен напис **„Верен поклоник на Талија"**, објавен во публикацијата „Јубилеен Чорбаџи Теодос" од Васил Иљоски (издание на Македонскиот народен театар, што се појави по повод 50 години континуирана актерска дејност на Тодор Николовски). Во овој, како и во некои други минијатурни портрети, ќе дојдат до израз мошне занимливите опсерваторски можности на Јован Костовски, неговата пословична способност на многу мал простор, со едвај десетина кратки и збиени реченици да изваја цел еден карактер, да прикаже цел еден живот и да ги синтетизира оние својства на уметникот што се најбитни за неговото творечко проседе.

Од текстовите на Јован Костовски што не се вклучени во неговата книга „Дела и изведби", зашто неа ја сочинуваат само белешки од театарски претстави, треба да се издвојат двата приказа што се однесуваат на една друга тематска целина, односно област — театрологијата. Веќе во 1957 во

„Разгледи“ на една цела страница на овој двонеделен весник од областа на културата, литературата и уметноста, тој ќе ја оцени првата книга театарски критики и есеи од Јован Бошковски — „Оплеменета игра“. Како прво објавено дело во Македонија од доменот на театрологијата, Костовски има доста пофални зборови ,кои меѓутоа не го ограничуваат да изнесе и некои недостатоци и недоследности на критичарскиот приод на Ј. Бошковски во смисла на композициската поставеност на неговите критички размисли, на вообичаеното, по малку и шаблонско разгледување на еден проект, најпрвин, по правило, да се пишува за текстот, и тој дел да биде најобемен, — практика што се применува не само кај Бошковски, туку без исклучок и кај сите други македонски театарски критичари, — а потоа и за другите компоненти на претставата. По повеќе од две децении (1978) Јован Костовски ќе го напише еден од своите последни театарски прикази, објавувајќи го во новосадското списание „Сцена“. Текстот е посветен на книгата на **Ристо Стефановски — „Театарот во Македонија“**, исто така прва од тој вид кај нас, за која речиси екскламативно пишува поради што не случајно ќе забележи дека таа претставува **„разработен увод во идната историја на театарскиот живот на Македонија“.** Одредувајќи го значењето на пообемниот театарски труд на Ристо Стефановски, Јован Костовски во спомнатиот приказ ќе нагласи дека **„идните историчари на театарот не ќе можат да ја заобиколат книгата на Ристо Стефановски“**, додавајќи, покрај другото, дека таа **„ќе биде поттик и патоказ за слични такви зафати“ . . .**

Тешко е да се опфатат, да се оценат сите текстови на ветеранот на македонското новинарство и на македонската театарска критика — Јован Костовски со театарска проблематика, распрснати по многуте предвоени и повоени весници, ревии, списанија и зборници. Еден таков избор уште во животот ни остави авторот. Тоа е неговата позната и повеќепати споменувана книга „Дела и изведби“. Необично скромен, тој и не размислуваше да понуди ваква обемна и значајна книга, ако на тоа не инсистираа почитувачите, познавачите и пријателите на неговиот критичарски опус . . . Но, денес, токму оваа книга, како ретко која во македонската театрологија останува да сведочи како незаменлив документ за речиси едно цело полустолетие во театарскиот живот на Македонија, и особено на Скопје. И ништо друго да не напишеше, односно да не оставеше Јован Костовски, беше доволна книгата за која станува збор па само со неа да си обезбеди исклучително значајно место во академската театарска критика.

Творечка и работна биографија на:

# Проф. Димитрие Османли

## — филмски, театарски и ТВ режисер —

Димитрие Османли

**Домицили**

Роден во Битола на 29. 5. 1927, татко Дијаманди (книжар), мајка Евридика (домаќинка).
Адреса: бул. Партизански одреди 6/36, 91000 Скопје, тел 091 224-554.
Работа: редовен професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје, тел 091 251-937.

**Образование**

Дипломиран режисер (прв македонски) на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград (дипломска претстава: „Ѓаволштините на Скапен" од Молиер во Народниот театар — Битола, февруари 1952).
Постдипломски студии: во филмските студија во Париз (1960) и на Институтот за високи кинематографски студии во Париз (1961—62).

**Службени дејности**

Уметнички раководител и режисер во НТ — Битола 1953—54; слободен филмски работник 1955—65; началнички раководител на уметничката реализација на ТВ Скопје 1965—69 и режисер; уредник на Редакцијата за забавна програма на ТВ Скопје 1969—72 и режисер; доцент, потоа вонреден и редовен професор на Драмскиот оддел на Високата музичка школа (од 1970 Факултет за драмски уметности); продекан на ФДУ 1977—79 и декан 1979—82.

## ТВОРЕЧКИ ОПУС

**Филм**

1. „Мирно лето" 1961 (прв игран филм на македонски режисер);
2. „Мементо" 1967 (награда „13 Ноември" за режија);
3. „Жед" 1971.
4. „Бунтот на куклите" (среднометражен) 1958.

Документарни филмови: „Дванаесетте од Папрадник" (I награда на Белградскиот фестивал), „Девојките од Мали" (продуцентска награда), „Кеј 13 Ноември" (продуцентска награда), „Распламтени факли" (негов прв документарец), „Афион" и неколку документарци за скопскиот земјотрес.

Документарни репортажи: „Милтон Манаки", „Среќна нова", „Кожарницата во Битола" и уште неколку во месечникот „Репортер".

**Телевизиски филм**

„Илинден" (филмска играна тетралогија: „Горчини" 1979, „Востание" 1979, „Слобода или смрт" 1980 и „Непокор" 1980); „Враќање во рајот" (учесник на Бледскиот фестивал), „Луѓе и птици" (учесник на фестивалот во Минск), „Прва вечер", „Белата кошула" (за ТВ Белград).

ТВ серија: „Морава" (шест 60-минутни епизоди: „Поаѓање", „Поплава", „Траса", „Менза", „Водовод" и „Мост") за ТВ Белград.

Филмски мјузикли: „101 километар" и „Веселата дружина".

Документарен ТВ филм: „Матурска вечер"

**Телевизиски драми**

„Домот на твојот татко", „Мањва", „Госпоѓица Јулија" (награда за режија), „Коктел за четворица", „Средба", „Црне Војвода"", „Изгубениот син" (гостување во ТВ Белград), „Парадоксот на Диоген" (гостување во ТВ Катовице, Полска), „Кукла" (во Порторож награда за сценарио).

**ТВ забавно-музички емисии**

„Млади за млади“ (10 емисии) и 5 новогодишни емисии.

**Сценаристичко творештво**

Играни филмови: „Мементо“ (косценарист), „Екселенции, мирно“ (косценарист), „Луѓе и птици“, „Белата кошула“, „Прва вечер“, „Враќање во рајот“ и „Црне Војвода“.

Документарни филмови: „Дванаесетте од Папрадник“, „Кеј 13 Ноември“, „Девојките од Мали“, „Распламтени факли“ и „Матурска вечер“.

**Театар**

**НТ — Битола:** „Ѓаволштините на Скапен“, „Во агонија“, „Сите мои синови“, „Војникот фалбаџија“, „Игра на љубовта и случајот“, „Поглед од мостот“. **НТ — Прилеп:** „Витез на чудеса“. **МНТ — Скопје:** „Дневникот на Ана Франк“, „Игра на љубовта и случајот“, „Хенри VIII и неговите шест жени“. **Драмски театар — Скопје:** „Гавран“, „Среќен пат“, „Оливер Твист“, „Фармерки“, Двајца на нишалка“, „Кој ќе го спаси орачот“, „Свадба“, „Болва во уво“, „И бол и бес“, „Трамвајот наречен желба“, „Стјуардеси“ (ад-хок група), „Полнета птица“. **Театар на народностите — Скопје:** „Џумбус“, Војникот фалбаџија“.

Дваесетина радио-драми и десетина драматизации за радио-драми.

**Гостувања во странство:** „Парадоксот на Диоген“ (ТВ; Полска); „Бог без крила“ (театар; Грција; наградена претстава 1982 на Коринтскиот фестивал).

**Стручни и општествени должности**

Трипати претседател на Друштвото на филмските работници на СР Македонија; потпретседател на Сојузот на филмските работници на Југославија; претседател на Сојузната конференција за филм при Сојузната комисија за културни врски со странство; член на Управниот одбор на Пулскиот фестивал; член на Советот на ФЕСТ — Белград; член на жирито на Пулскиот и на Нишкиот фестивал; член на ТВ жири „При Италиа“ во Венеција и на „Песна на Европа“ во Брашов; трипати во жирито и еднаш во УО на наградата „11 Октомври“; двапати член на жирито за наградата АВНОЈ; член на Меѓурепубличката координациона комисија за филм.

**Одликувања**

Орден заслуги за народ со сребрена ѕвезда 1966 и Орден на трудот со златен венец 1979.

(1. 5. 1983)

## На маргините на еден театарски фестивал

# „Горишко сречање малих одров“

Иван ИВАНОВСКИ

Веќе втората половина од првиот месец на годината (од 21 до 29. 1. 1983) ја донесе и првата театарска манифестација од интернационален карактер. Станува збор за 12-от фестивал „Горишко сречање малих одров“ во Нова Горица. Првиот и најнепосреден впечаток, што некако сам по себе се наметнува, е дека оваа театарска смотра понуди една навистина необично богата, разновидна, но и доста хетерогена програма, дека фестивалот во Нова Горица се наоѓа во фаза на барање на својата физиономија и дека тој има големи можности да се развива, да зазема уште поистакнато место не само во словенечкиот театарски простор, туку и во југословенскиот театарски живот, па и пошироко.

„Горишко сречање малих одров“ е замислено и реализирано како презентација пред сè на словенечката театарска продукција во доменот на малите и експериментални сцени, што ги има сè помалу и кои во овој миг најмногу работат во составот на постојните професионални театарски куќи во Словенија. Нивното комплетно претставување на оваа реномирана театарска манифестација **(учествуваа сите 4 театри од Љубљана — Драмата на Словенското народно гледалишче, потоа Местното, Младинското и Лутковното гледалишче, како и професионалните драмски сцени од Марибор, Целје и од градот домаќин на овој фестивал — Нова Горица, кон кои се приклучи уште и Словенско стално гледалишче од Трст)**, е секако најдобра потврда за тоа...

Меѓутоа, „Горишко сречање малих одров“ дава мал, но не многу претенциозен пресек и на сето она што се создава во другите театарски центри во Југославија, доведувајќи овојпат претстави од **Белград, Загреб и Скопје.** Останува отворено прашањето дали изборот не можел да биде нешто поширок, за сметка на преобемноста во опфаќањето на словенечките претстави, што не може да се наметнат ни со својот експеримент, ни со некои поголеми сценски вредности...

Во фестивалската програма, како и секоја, и оваа година се најдоа и сценски реализации од странство. Вистина, нивниот број беше скоро симболичен — сè на сè две сценски реализации — од **Сојузна Република Германија и Шпанија,** што е секако условено од недостигот на финансиски средства, но доведувањето на странски театарски состави е секако напор вреден за внимание.

Впечатокот за годинашниот фестивал во Нова Горица ќе биде позаокружен и најцелосен ако наведеме и некои други негови мошне релевантни содржини, меѓу кои секако посебно љубопитство привлекоа:

**1. Мошне добро организираниот разговор на тркалезната маса посветен на уметничкото раководење на театарот, со брилијантното воведно излагање на љубљанскиот театролог и драматург Ладо Краљ; 2. Прикажувањето филмови во чест на неколкумина прославени имиња на словенечката актерска уметност (Душка Почкај); 3. Отворањето изложба на фотографии што го прикажуваат животот и делото на големата словенечка артистка Марија Вера, една од втемелувачите на словенечката глума и др.**

Сепак, како настан од превосходно значење треба да се истакне остварувањето на идејата „Горишко сречање малих одров“ да стане фестивал на двете Горици. Оваа замисла уште на својот почеток резултираше со прикажување на три фестивалски претстави во Словенечкиот културен дом во Горица (Италија), така што фестивалот во Нова Горица доби една нова димензија, станувајќи достоинство и за словенечкото национално малцинство во Италија. На најубав можен начин се покажа дека театарот е најдобриот мост за зближување на народите и дека е тоа еден од патиштата за разбирање и развивање на добрососедските односи. Не помалу значаен е и еден друг момент — резултатниот напор за поврзување на овој фестивал со најголемото средиште на културниот и уметничкиот живот во Словенија — Цанкаревиот дом во Љубљана, како и со Марибор, Целје и неколку градови во Истра. Ова проширување на фестивалот секако придонесува за порационално трошење на финансиските средства, што е секако речит доказ дека и во културата може поекономично да се работи, од една, и од друга страна, дека се напуштаат регионалните критериуми, што за една фестивалска манифестација е многу значајно и битно.

## СЛОВЕНЕЧКА ТЕАТАРСКА ПАНОРАМА

„Горишко сречање малих одров“ започна со настап на ансамблот на Словенското младинско гледалишче од Љубљана, кое во последниве неколку години мошне интензивно, би се рекло и најмногу истражува во Словенија и кое е во постојан подем. Членовите на овој полетен и амбициозен колектив го отворија фестивалот во Нова Горица со претставата **„Заточеници на слободата“** („Ујетники свободе“) од современиот словенечки писател Емил Филипич (режија: Јанез Пипан; сцена: Матјаж Випотник; костими: Костја Гатник; сонгови: Јан Ковач, кореограф: Дамир Златар, драматург: Марко Слободњак). Уште веднаш треба да се каже дека овој занимлив сценски проект со некои свои драматургиски елементи во сугерирањето на идеите за таканаречената алтернативна култура мошне потсетува на „Миса во а-мол“, како и донекаде на рок-операта „Смрдеа“. Претставата „Заточеници на слободата“ што говори за овој наш свет кој не можеме да го измениме, но можеме иронично да му се потсмевнеме, е исполнета со фрагменти од разни цитати, говорнички инверзии, аранжмани на рок-музика, танцувачки нумери и со извесна доза на пародија, што сè заедно создава на сцената едно големо шаренило, што сепак има свој склад благодарение пред сè на разиграната режија на Пипан. Неговата имагинативна режија не можеше да биде заобиколена од страна на жирито, па тој, се чини, сосема заслужено ја доби наградата за најдобра режија.

Следната средба ја имавме со Драмата на Словенското народно гледалишче од Марибор, која во Горица (Италија) ја изведе Мрожековата едночинка **„Амбасадор“.** Во споменатиот драмски текст, со јазикот на политичката гротеска се обработуваат повеќе теми за слободата, за политичкиот азил и сл. Пиесата, пишувана со духовит дијалог, но без некоја поразвиена фабула, како да е повеќе

наменета за радио-драмска, отколку за сценска изведба. Режирана доста конвенционално од страна на Воја Солдатовиќ (а ништо помалу не беа конвенционалнии и стереотипни ни сценографијата и костимите на Змаг Јерај, односно на Власто Хегедушиќ), оваа претстава остави блед впечаток. Единствено актерскиот квартет (Стане Потиск, Франце Габровшек, Владо Новак и Исток Валич) беше нешто подобриот дел од оваа сценска реализација.

Приморското драмско гледалишче од Нова Горица, како домаќин и организатор на фестивалот, беше единствениот театар кој настапи со две претстави. Држиќевиот **„Скуп"**, прикажан во Горица (Италија) вон конкуренција, во постановка на Радослав Родиќ, к. г., задоволи едно солидно ниво додека претставата, изведена во конкуренцијата за награди — **„Испратете го по адресантот"** („Пошлите по насловнику") од словенечкиот писател и театарски критичар Дмитриј Рупел, претставуваше биографска драма за словенечкиот револуционер од Трст — Владимир Мартеланц. Макар што имаа пред себе еден публицистички драмски текст, кој дава минимални шанси за да се оствари вистинска драма, и режисерот Звоне Шеделбауер и целиот ансамбл од Нова Горица, реализираа резултати што треба да се респектираат. Особено беше забележлив успехот на протагонистот на насловната улога — Јоже Хроват, па и тој со право се најде во листата на наградените.

Од словенечките театри најдобар впечаток остави Лутковното гледалишче од Љубљана со претставата **„Божествена комедија"** од рускиот писател Исидор Штрок. Како и минатата година со Стопардовата верзија на Шекспировиот „Хамлет", што беше прикажана на МЕСС, и сега, режисерот и автор на извонредната сценографија — Златко Боурек ја искажа својата неисцрпна инвенција. Овој мошне шармантен спектакл, наменет за публика од 8 до 88-годишна возраст, дејствува многу свежо. Ликовните елементи во него се извонредни; мошне духовита и инспиративна е и музиката на Бојан Адамич. Импресионираа: вешто водење на огромните кукли, како и фасцинантните маски. Доколку текстот за создавањето на светот, за божјата и земјината хиерархија, за моќта и немоќта беше нешто малку редуциран, што придонесе да се повторуваат некои сцени, ќе претставуваше навистина блескава сценска реализација. Но, и вака таа беше прифатена како едно од најпријатните изненадувања на фестивалот, како уметнички настан од висок квалитет.

Еден друг љубљански театар — Местното гледалишче — ја изведе драмата на Иван Брешан — **„Ѓаволот на Филозофскиот факултет"**, во режија на Жарко Петан, а со извонредниот Владимир Скрбиншек во една од позначајните улоги, кој прославува 60 години плодна артистичка дејност (пред војната тој играл на сцената на Народното позориште во Скопје) и 80 години живот. Режисерски, претставата не понуди некои нови валери; дури може да се каже дека стилот на играта му припаѓа на театарот што е веќе одамна надминат.

Најголемо разочарување приреди Словенското гледалишче од Целје со претставата **„Кругови"** од Артур Шницлер, во режисерско видување на Франце Крижај. Како се нашла во официјалната конкуренција оваа типична репертоарска претстава, тешко е да се одговори, зашто освен забава во прикажувањето на социјално-сексуалните махинации, со кои е преокупиран спомнатиот автор, освен нешто малу хумор и ироничен став, навистина беше невозможно да се најде нешто друго во оваа лесна, непретенциозна и површна претстава. Кај фестивалската публика таа не можеше да наиде на некое поголемо прифаќање. Со право, примена беше мошне рамнодушно и со чудење.

Поголем сценски дострел или блесок не донесе ни претставата на Словенското стално гледалишче од Трст — **„Отворач"** од Виктор Ланоа, чиј камерен текст, полн со ситуациска и говорна комика, полн со директни алузии на сметка на разговорливите интелектуалци што тонат во материјални блага, не е ништо друго, туку една по малку весела и гротескно обоена партитура за двајца актери. Во трстјанската претстава тоа беа Антон Петја и Андријан Рустје, кои играа реалистично живо и пластично, на места непотребно форсирајќи еден пренагласен тон. На нивото на осредноста се движеше режијата на Мариј Уршич, а ништо повеќе не покажа ни Марјан Кравос со своите скромни сценографски и костимографски решенија.

Годинашниот фестивал во Нова Горица заврши со гостувањето на Драмата на Словенско народно гледалишче од Љубљана, која во чест на наградените прикажа сценска панорама на стихови од словенечкиот поет Едвард Коцбек, под наслов **„Тишина на осмото утро"** („Тишина осмега јутра"). Како комплетен автор на овој проект се појави Игор Ликар; негови беа изборот на стихови, драматургиската обработка, сцената и режијата. Високото ниво на говорење поезија го обезбедија: Штефка Дролца, Кристијана Муцка и Јерица Мрзељ.

## ПРЕТСТАВИ ОД БЕЛГРАД, ЗАГРЕБ И СКОПЈЕ

Сценските реализации со нешто поизразит истражувачки дух, со исклучок на веќе споменатата претстава на „Божествена комедија", дојдоа главно од Белград, Загреб и Скопје.

Не многу одамна формираната театарска група „Нова осеќајност" во еден мошне интересен амбиент (пивницата на хотелот „Аргонаут") ја прикажа претставата што го носи името и презимето на рускиот поет и претходник на драмата на апсурдот — **Александар Веденски.** Од неговиот драмски текст — **„Елка за Иванови"**, напишан во 1939, некогашната млада сараевска артистка **Суада Капиќ** и уметничкиот раководител на оваа трупа — **Борка Павиќевиќ**, создадоа ново дело, исполнето, покрај другото, и со цитати од **Ниче, Брехт** и други големи имиња на светската култура и уметност. Претставата нуди еден вид политички и ангажиран театар, што е близок до Брехтовите сфаќања, но освен неколку добро изрежирани сцени, ништо ново ни оригинално не ни откри оваа претстава, од која очекувавме многу повеќе. Сѐ некако како да беше во навестување — и режијата на Суада Капиќ и играта на ансамблот.

И втората белградска претстава — **„Марксе, Марксе, колку е часот?"** (режија: Павле Минчиќ), во изведба на Драмата на Народното позориште, дојде со извесна репутација на интересно и значајно театарско остварување. Меѓутоа, се испостави дека е тоа еден непретенциозен колаж од сатирични текстови (авторот на текстовите е Милан Витезовиќ), инспирирани на теми од секојдневниот живот, што ѝ се презентираат на публиката во форма на кабаре. Претставата ги забавува гледачите додека трае; кога таа завршува од неа не останува никаква трага. Во актерскиот квинтет со убави актерски паради се издвоија: Предраг Ејдус и Петар Баничевиќ.

Скопската претстава **„Пепелашка во поправниот дом"** од Јануш Гловацки, во изведба на Театарската работилница при скопскиот Филозофски факултет, а во режија на Владимир Милчин, не само што ги оправда, туку, според одличниот прием кај фестивалската публика и критика, ги надмина сите очекувања, оправдувајќи го не само своето при-

сусство на овој фестивал, туку и наградата што ја доби од стручното жири, како една од поретките вонинституционални театарски групи што истражува нови валери во театарското изразување. Членовите на овој скопски ентусијазиран ансамбл ја оживеаја приказната за институционализираниот терор врз малите престапници мошне сугестивно, со наједноставни и најекономични сценски средства, но со голем внатрешен интензитет и уверливи психолошки вибрации. Со ваквиот пристап, членовите на овој театарски колектив покажаа и докажаа дека само со сериозна и темелна работа може да се дојде до вистинскиот експеримент и до вистинската модерна сценска експресија, што нема да бидат цел сами за себе. Секој друг пат е празна бравурозност, што му е туѓа на режисерскиот ракопис на Владимир Милчин, за чиј ангажман се сврзани успесите на Театарската работилница од Скопје.

Во малиот број претстави, во кои има извесни знаци на истражување спаѓа и драмата **„Бент“** од Мартин Шерман (режија: Јаков Седлар), што ја прикажа Младинскиот центар „Моша Пијаде“ од Загреб. Запознаваме еден по малку необичен драмски текст, поради кој Шерман се смета за шокантен автор, зашто тој мошне отворено ги прикажува хомоеротичните односи меѓу своите јунаци во периодот на појавувањето на нацизмот во 1934 година. Во претставата повеќе се потенцирани насилството, немоќта, морбидноста на човековата егзистенција, отколку хомосексуалните манифестации, и тоа на овој сценски проект му ја дава специфичната тежина. Вонредно суптилно режирана и длабоко чувствително одиграна беше „љубовната“ сцена меѓу Макс (Вицко Рулиќ) и Барс (Жељко Вукмирица). Режисерот Седлар го пронашол вистинскиот пат кога се определил да ги истакне: задушувањето на човековото достоинство, покажувањето на најскриените катчиња на човечката душа. Во тој поглед мошне впечатлива и конзеквентна беше и артистичката интерпретација.

## ГОСТИ ОД СТРАНСТВО

Што се однесува до претставите од странство, нивниот број во буквалната смисла на зборот беше симболичен — гостуваа само два ансамбла — едниот од Зинген, Сојузна Република Германија, а вториот од Барселона, Шпанија. **„Ѓаволот на виолинистот“** од Ејвалд Боман и **„За учените и за артистите“** се наслови на проектите со кои странските изведувачки состави и се претставија на фестивалската публика. Овие две сценски реализации не открија ништо ново и тие повеќе можат да се прифатат како информација за тековите на младиот театар во светот. Со оглед дека во соседна Италија, од која Нова Горица е оддалечена одвај 3 до 4 км. постојат поголем број неформални театарски дружини, зачудува зошто од оваа земја, во моментот кога се воспоставува соработка со италијанскиот град Горица, не беше вклучен во репертоарот на „Горишко срečање малих одров“ ниту еден италијански драмски ансамбл. Се чини дека ова прашање не е само од формален, а уште помалу од куртоазен карактер, туку од длабоко суштинско значење.

Театарот „Die farbe“ од Зинген го изведе текстот на Боман за да се прикаже во првиот дел на претставата синтезата меѓу говорот и музиката, и особено спојот меѓу движењата и помодерната сценска експресија. Вториот дел на оваа изведба е една сосема друга структура и во драматургиски и во изведувачки поглед — во него е присутен еден понагласен иронично-циничен прстиап во барањето на добриот човек. Изведувачкоит состав на овој проект го сочинуваат: двајца музичари од Полска, една танчарка од Шпанија, извонредниот виолинист од Сојузна Република Германија — Даниел Корти и една осредна германска артистка, што ќе рече дека во прашање беше една добро уиграна интернационална екипа.

Шпанската претстава е далеку покомуникативна, сценски пополнокрвна, позаокружена. Риос и Солаго во претставата се двајца патувачки артисти од таканаречениот „Златен век“ (некаде околу 1600-та година), кои со јазикот на народскиот театар ги раскажуваат своите доживувања, своите авантури. Тие со ова не се задоволуваат; во својата програма ја внесуваат и одломката од „Мистериите на Абрахамовото жртвување“, што се одликува со своето интересно бурлескно интермецо... И на тој начин никогаш не завршува вечното скитање на патувачкиот артист, неговиот трагичен однос кон животот, но и скриената радост што ја носи во себе си...

Гледајќи ја оваа шармантна претстава на El Teatro frontario од Барселона, која и покрај јазичната бариера (за жал симултан превод за претставата од странство не беше обезбеден, како што тоа се прави на некои други слични театарски манифестации, на БИТЕФ, на пример), најде пат до гледачите, се сетив на безброј наши патувачки актери од пред војната, што ја имаат задолжено нашата театарска култура со низа маестрални креации и неодоливо посакав да видам драма на една од нашите сцени за нивниот трновит пат во неизвесноста, во безброј големи искушенија. Зашто, нивниот живот и исцрпувачка работа е една ненапишана драма за себе.

# Поглед на театарскиот живот во Париз

**Нада ПЕТКОВСКА**

За љубителите на театарската уметност, Париз е без сомнение вистинското место. Во богатиот и разновиден културен живот на „престолнината на светот“, поставувањето на едно дело на сцената е настан кој се чека, се проследува со интерес, коментира...

Секако дека е непотребно да се нагласува колкаво е шаренилото на театрите и нивниот репертоар. Освен националните (**Комеди Франсез, Палатата „Шајо“ и „Одеон“**), во Париз го живеат својот динамичен креативен живот уште стотина помали и поголеми театри, најчесто со по две или три сали, што значи дека истовремено се прикажуваат над двеста пиеси (несметајќи ги во таа бројка претставите на кафе-театрите и слични места).

Во еден таков простор несомнено постојат реални можности секој автор слободно да ги развива своите идеи како и своите концепции за театарот како специфична и комплексна уметност. На тој сценски простор паралелно тече животот на пиеси од автори кои припаѓаат на најразлични периоди, стилови, од класиката до авангардата (и тоа и двата термина сфатени во нивната најширока смисла).

Тешкотиите започнуваат кога човек ќе се најде сред тоа шаренило и кога ќе треба да се одлучи за тоа што ќе гледа, зашто, соочен со можноста на едно место да ја проследи на извесен начин историјата на драмската литература и театарот — навистина се чувствува по малку уплашен и немоќен. Зашто, ете, сè му е при рака, а не може да го апсорбира, да види, да доживее. Всушност, овој проблем во Париз се поставува и во врска со многу други нешта — од книгите во книжарниците, библиотеките, музеите, а да не зборуваме за **„Бобур“**, кој во сплетот на париските културни доживувања, претставува посебен проблем со својот по малку чуден и богат културен живот.

Истиот проблем се јавува и кога, по престојот во Париз, сакаме да направиме еден краток приказ на театарскиот живот, на претставите кои го сочинуваат во оваа сезона.

Ако се одлучиме таквиот приказ да го направиме по автори, тогаш секако ќе треба да започнеме со вечно виталниот дух на **Молиер**, кој на париските сцени е застапен оваа сезона со **„Скржавецот“**, поставен на сцената во Комеди Франсез, **„Мизантроп“** во театарот **„Море“**, а во Театарот на Булоњ — Бијанкур се прикажува **„Спектаклот Молиер“**, составен од две негови пиеси.

Од вечно живите претставници на францускиот класицизам, кои го сочинуваат репертоарот на Комеди Франсез, овојпат е застапен Расин со своето дело **„Андромаха“**. Паралелно со спомнативе пиеси, во оваа реномирана театарска куќа се игра и **„Животот е сон“** од шпанскиот писател од XVII век, Калдерон де ла Барка. Оваа филозофска комедија, всушност, претставува психолошка алегорија за спасувањето од страста со помош на разумот и претставува не само врв во неговото творештво, туку и на барокната книжевност во Шпанија.

Но, најголемо внимание од репертоарот на оваа театарска куќа предизвика едно друго драмско дело — **„Интермецо“** од Жан Жироду, каде преку специфичниот начин на мешање на иронијата и фантазијата, авторот успева убедливо да ја наслика застоеноста на духовите во едно мало гратче. (Да напоменеме дека за овој автор беше отворена и изложба во просториите на Националната библиотека, што зборува за интересирањето што владее за него и неговото творештво).

Да се вратиме на драмската класика. Постојано актуелниот **Шекспир** е доста присутен и во оваа сезона на париските театарски сцени. И тоа со такви изведби, кои сите за себе претставуваат своевидно театарско доживување за вистинските познавачи и љубители на театарот. Во мошне оригинална сценска поставка, под раководство на **Ариана Мнушкин**, во театарот **„Картушри“** се играат **„Ноќта на кралевите“** и **„Ричард III“** додека во театарот „Шајо“ се играат **„Сонот на летната ноќ“** и **„Хамлет“**. Посебно интересирање предизвика поставувањето на втората драма, за која во критиката се забележува дека **„Антоан Витез прикажал еден од најубавите „Хамлети“ виден досега“**. Куриозитет (но не само тоа, секако) претставува прикажувањето на интегралната верзија на ова дело (која се игра само во сабота и недела и која трае полни шест часа). Тенденцијата кон автентичниот Шекспир не се гледа само во должината на претставата, туку и во самиот пристап во кој акцентот не е ставен на филозофските дилеми на прославениот јунак, туку на прикажувањето на онаа полнотија на животот која се манифестира низ мешањето на комичното и трагичното, при што и смртта е една неминовна појава.

Од стариот, добар реализам од крајот на минатиот век, т.е. од пиесите кои го сочинуваа репертоарот на „Слободниот театар“ на Антоан, на сцената се задржале **„Гавраните“** од Анри Бек (во Комеди Франсез) и Ибзеновата **„Куќа на куклите“**. (Се сеќаваме дека во сезоната 1976/77 во Париз се одбележуваше стогодишнината од смртта на овој великан на драмскиот збор со ревија негови пиеси и пригодна изложба). Иако неговото присуство не е сега забележливо во толкав обем, тој сепак е жив и актуелен со јасно поставените проблеми од животот на буржоаското општество. Другиот скандинавец, на кој веднаш се помислува, секако е Стриндберг. Во оваа сезона со поставување на неговото дело **„Татко“** се зафати едно исто така мошне звучно театарско име — чешкиот режисер (сега жител на Париз) **Отомар Крејча**, во театарот „Шајо“.

Интересно и можеби помалку необично е што на париските сцени се наоѓаат и две дела на Максим Горки: драматизацијата на неговиот роман **„Мајка“** во Големиот театар во Интернационалниот универзитетски град и **„На дното“** — на сцената на Градскиот театар. Куриозитет за нас секако е учеството на познатиот белградски артист **Драган Николиќ** во оваа претстава.

Во врска со овие претстави ќе спомнеме дека, не случајно, во еден мал театар во близината на Пигал, се одржуваа отворени разговори точно за проблемите на реализмот и натурализмот во театарот, односно за придонесите на овие движења во театарската уметност. Аниматорот на овие разговори,

познатиот театролог, критичар, а воедно и професор на Институтот за театарски студии на Сорбона, **Бернар Дор,** констатира како заклучок во врска со наведените прашања, дека иако нема опасност од враќање на натурализмот, тој сепак на извесен начин е творечки и за денешните автори ако се сфати како отворен и ангажиран приод кон актуелните појави на животот.

Правејќи една ваква прошетка во репертоарот, се прашував каде е Брехт? Зашто, тој е без сомнение автор за кого во моментот се чини, како да не постои театролог што не напишал студија, книга или барем пократок напис. Неговото име е најприсутно во витрините на книжарниците. Но, со застапеноста на сцената не е истата ситуација. Во оваа сезона се играше само една од неговите рани пиеси — **„Барабани во ноќта“** во Интернационалниот универзитетски центар. Тоа е пиеса за враќањето на еден војник во Берлин 1919, при што открива дека воените шпекуланти и претставниците на „политичкиот реализам“ ја искористиле максимално воената ситуација за зафаќање позиции во општеството. Неговото доаѓање се поклопува со бунтот на спартакистие, на кој тој безрезервно му се приклучува. Во оваа, втора, пиеса во творештвото на Брехт, иако не ги среќаваме дострелите на неговите подоцнежни дела, веќе може да се откријат спецификите на неговиот епски театар, за што придонесува особено начинот на играта на младите ентузијасти, кои целосно се вклучени во реализацијата на претставата. Барајќи билет ден пред почнувањето на изведбата видов група млади луѓе кои ги довршуваа плакатите, паноата и сл. Утредента се изненадив кога истите личности ги видов на сцената.

А авангардата? Не знам со колкаво право би можел да се употреби терминот „уморена авангарда“, подразбирајќи ги тука творците од педесеттите години, но како и да е, се чини дека во театарскиот живот сега е момент кога се сумираат резултатите од разните „изми“ и слични авангардни движења — што ќе рече дека се користат сите достигања на театарската уметност. Поставувајќи го ова прашање мислев пред сè на анти-театарот. Од неговите најзначајни претставници, на париските сцени присутни се Бекет и Јонеско. Првиот со делото **„Ах, тие убави денови“** во изведба на прочуената артистичка двојка **Мадлен Рено и Жан-Луј Баро,** поставена во театарот „Рон-Поен“, вториот со вечната **„Ќелава пејачка“,** што се прикажува без прекин од 1957 година во мини-театарот „Ашет“. Иако веќе толку години е на репертоарот, како куриозитет ќе напоменам дека при првиот обид не успеав да добијам билет, затоа што интересирањето за оваа претстава сè уште е големо. Меѓутоа, морав да си признам дека претставата не ја проследив со очекуваното задоволство. И покрај извонредно духовитите решенија, кои предизвикуваат сеопшта смеа, пиесата се исцрпува со својата тенденција да биде анти-пиеса, односно со тоа што ќе го исмее традиционалниот сценски јазик. И покрај симпатичноста на претставата, ваквите дела како да не се доволни за едно попотполно театарско доживување, зашто се исцрпуваат во негацијата. Авангардата секако ја изврши својата задача — расчисти многу прашања во театарот — но, дали ќе успее да преживее како уметност, ќе покаже иднината. Засега, во симпатичната улица „Ашет“, полна со грчки ресторани и посетители од целиот свет, сè уште се бара „билет повеќе“. Да напомнам дека во продолжение на „Ќелавата пејачка“ — но за нов билет, се прикажува и Јонесковата **„Лекција“,** а во театарот „Лисернер“ — **„Да зборуваме француски“.**

Класиката на денешниот театар, како што ја нарекуваат познатата пиеса на Петер Вајс со необичниот долг наслов **„Прогонувањето и убиството на Жан Пол Мара прикажано од театарската група на прифатилиштето од Шаретон, под раководство на господинот Де Сад“,** од 25 јануари се прикажува во Свечената сала на Општинскиот културен центар на Шатијон. Создадена во Берлин 1964, таа триумфираше, но исто така и скандализираше низ сите големи градови на Европа. При пишувањето на оваа пиеса Петер Вајс ,како што забележува критиката, изгледа се инспирирал од сите големи форми на театарот кои ја одредуваат неговата историја: историска драма, панаѓурски театар, ритуална трагедија, мелодрама, музичка комедија и-зошто не-опера. Во програмата, творците на претставата пишуваат (режисер е Серж Нуаел): „Ние ќе се обидеме да одговориме на три прашања кои ни ги поставува Петер Вајс во „Мара-Сад“, три прашања кои не престануваат да нè измачуваат: Што е историјата? Што е лудилото? Што е театарот? Од тие три прашања сакаме да направиме, во вид на провизорен одговор, еден спектакл за лудилото на историјата, една голема лирска и бизарна фреска каде фарсата не ќе престане да се среќава со полнотијата на трагедијата, нешто што можеби ќе се реализира во оној театар каде што се венчаваат, според желбите на В. Иго — гротескното и сублимното“. За жал, немав можност да го проследам овој проект, но се надевам дека успеал да одговори на поставените амбициозни задачи.

Една друга своевидна политичка пиеса оваа сезона се најде на сцената на „Рон-Поен“. Во режија на **Лоран Терзиеф** (исто и во главната улога) беше поставена пиесата **„Амбасадата“** од познатиот полски писател **Славомир Мрожек.** Еве што вели самиот автор за ова дело: „Но, јас воопшто не пишувам онаква пиеса, која се нарекува документарен театар. За да ги кажам работите многу јасно, јас ги деформирам, наголемувам, и секој знае дека тука се работи за деформација. Но, ние прафаќаме некои правила“. За што, всушност, се работи? „Амбасадата“ само навидум ги третира конфронтациите Исток — Запад, само на прв поглед е политичка пиеса **(режисерот не можел да се оттргне од искушението азилеросот скриен во амбасадата да го прикаже како лика и прилика на Лех Валенса),** зашто во неа, всушност, се зафаќа со едно комплексно прашање — прашањето на човековата вера. Сите ликови во пиесата на свој начин си го поставуваат прашањето: што ќе верува човекот во еден свет каков што е денешниот, и како? Заклучокот кој се наметнува од инвентивните решенија на мајсторот на театарскиот збор, Мрожек, е дека без вера човештвото не ќе знае каде да се упати, зашто човекот без вера и не е жив...

Пиесата наиде на извонреден прием кај публиката, или поточно, на мошне жива комуникација, точно со оние, карактеристични за овој автор, дискретни, но многу длабоки укажувања на овие општи, а истовремено и актуелни прашања од човековиот живот.

Кога сме веќе кај театарот „Рон-Поен“, ќе напомнам дека тоа е едно извонредно пријатно катче, со своевиден дух, атмосфера. Тука може да се види и прославениот Жан-Луј Баро, кој седнат во средината на фоајето, ги посматра посетителите, но истовремено очекува и самиот да биде забележан. Очигледно дека тој е и вистинскиот аниматор на оваа театарска куќа. Зашто, овде не се одржуваат само театарските претстави, туку таа е средиште и за други манифестации, секако во врска со театарот. Присуствував на мошне интересниот разговор со две врвни режисерски имиња на современиот театар — **Питер Брук и Отомар Крејча,** по повод излегувањето од печат

на десеттиот том од едицијата **„Патишта на театарската креација“**, кој им е посветен на спомнативе автори.

Оваа театарска куќа, која исто така се нарекува и Интернационална куќа на театарот, организира и изложба, проследена со три конференции-дебати, посветена на сценографијата и тоа: „Сценографијата и пластичните уметности на Баухаус“ (излагач Ерик Мишо), „Сценографијата и пластичните уметности на футуристите“ (излагач Џовани Листа) и „Сценографијата и пластичните уметности на конструктивистите“ (Кристин Хамон).

Паралелно со повеќе филмови на неодамна починатиот режисер Рајнер Вернер Фасбиндер („Бракот на Ева Браун“, како и последното негово филмско остварување „Караница“), во Париз во театарот на Интернационалниот универзитетски град се прикажува и драмата **„Горчливите солзи на Петра фон Кант“.** Во истиот театар во февруари почна и репрезирањето на **„Странецот во куќата“** од Ришар Демарси, за која најпознатите критичарски имиња не ги штедеа комплиментите, нарекувајќи ја оваа пиеса „чудо кое треба да се поздрави („Фигаро“), „најшармантна, најпоетична, најсмешна пиеса што може да се замисли“ („Котидиен“). А Питер Брук забележува: „Колку убава работа! Лежерна, конкретна, жива. Таа го осветлува секојдневието со помош на една чиста театарски имагинација“.

Во Париз оваа сезона може да се каже дека владее интерес за англискиот писател Дилен Томас. Театарот „Ла Бриер“ ја постави неговата драма **„Кај млечната шума“.** Покрај оваа извонредно поетична слика на целокупниот живот во едно мало место, за која можеме да кажеме дека се одликува со извонредни актерски остварувања на целиот ансамбл, во веќе доста споменуваниот театар „Рон-Поен“ се прикажува пиесата **„Дилан“**, во која Сидни Мајклс го предава животот на „англискиот Рембо“, исполнет со пијанки и скандали.

Секако, набројувањето на пиесите, авторите и театрите би можело да оди до недоглед... би сакала уште да ги споменам пиесите **„Последната летна ноќ“** од Алексеј Арбузов (во театарот „Едвард VII“) и **„Бела свадба“** од Тадеуш Ружевич во „Палатата на огледалата“.

На крајот ќе споменам уште една интересна појава во парискиот театарски живот — **драматизацијата на познатите цртани филмови.** Во „Одеон“, во режија на Жером Савари, во форма на пиеса се оживува многу познатиот цртан филм за херојско-комичните авантури на супер-херојот, стопроцентниот Французи **Супер-Дипон** (како што се вика и пиеста), кој се бори со силите на Анти-Франција. Истата постапка е применета и врз различните теми од цртаните филмови на прочуениот карикатурист Жан-Марк Рејзер, од кои е создаден бурлескниот спектакл **„Да живеат жените“.**

# Преглед на премиери

**ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ**

**Горан Стефановски:**

**„ХАЈ-ФАЈ“**

Режисер: Љубиша Георгиевски

Сценограф: Љубиша Георгиевски

Костимограф: Елена Дончева

Музика: Г. Бреговиќ и В. Стефановски

**л и ц а:**

| | |
|---|---|
| Борис | Ацо Ѓорчев |
| Матеј | Ненад Стојановски |
| Соња | Лилјана Велјанова |
| Мира | Катарина Коцевска |
| | Мими Таневска |
| Американецот | Гери Николс |
| Русинот | Димитар Бошков |
| Арапот | Лазо Манасковски |

**Премиера: 8 јануари 1983 година.**

**НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП**

**Дугар Дилгиров:**

**„ТУЃА МАКА“**

Режисер: Благоја Андреев

Сценограф: Тодор Максимов

Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ

Превод: Саша Маркус

**л и ц а:**

| | |
|---|---|
| Сандан | Јован Трпески |
| Галдан | Алеко Протогеров |
| Ернест | Филимен Цинес |
| Галина | Дафинка Јанева |
| Бато | Драган Механџиски |
| Даши | Васко Цинес |
| Дарима | Елица Арева |
| Пемпетида | Јелица Кирова |
| Серџуња | Ружа Икономова |

**Пдемиера: 16 февруари 1983 година.**

**ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ**

**Ханс Андерсен:**

**„МАЛАТА СИРЕНА“**

Режија и драматизација: Војо Станковски, к. г. (Шведска)

Музика: Јоланда Шчерба, к.г. (Полска)

Сценографија и нацрт за кукли: Јулија Ахумада, к.г. (Чиле)

**учествуваат:**

Силвија Јовановска

Катарина Коцевска

Викторија Анѓушева

Александар Диневски

**Премиера: 22 јануари 1983 година.**

**НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА**

**Вилијам Шекспир:**

**„НОЌ СПРОТИ ВОДИЦИ“**

— комедија —

Режисер: Димитар Христов, к. г.

Сценограф: Петар Ангеловски

Костимограф: Сотир Наумовски

Композитор:Славе Димитров, к. г.

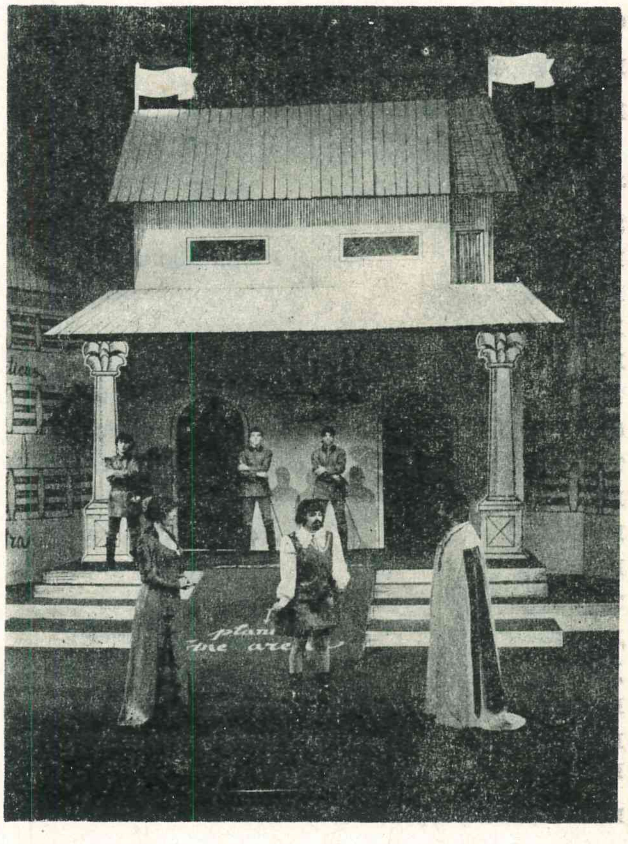
Кореограф: Љ. Георгиева, к. г.

Превод: Блаже Конески, Илија Милчин

**лица:**

| | |
|---|---|
| Малволио | Борис Чоревски |
| Сер Тоби Икало | Илко Стефановски |
| Сер Андреј | Слободан Степановски |
| Фест | Сребре Ѓаковски |
| Себастијан | Душко Јовановиќ |
| Виола | Радојка Димеска |
| Марија | Ратка Радмановиќ |
| Оливија | Жанета Костова |
| Орсино | Благој Стефановски |
| Антонио | Михаило Петровски |
| Капетан на бродот | Станко Стоилков |

**Премиера: 29 јануари 1983 година.**



**ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ**

**Миле Неделковски:**

**„ПРЕСПАНСКИ КРУГ СО ЦРВЕНА БОЈА"**

Режисер: Владимир Милчин

Сценограф: Бранко Костовски

Костимограф: Елена Дончева

Музика: Љупчо Константинов

**лица:**

| | |
|---|---|
| Ѕвездак | Петар Темелковски |
| Красе | Илија Милчин |
| Поп Цветко | Димитар Гешоски |
| Магда | Снежана Стамеска |
| Богоја | Диме Илиев |
| Таше | Иван Петрушевски |
| Санде | Ацо Јовановски |
| Тасија | Милица Стојанова |
| Пандил | Ѓокица Лукаревски |
| Менка | Лилјана Георгиевска |
| Клисарот | Шишман Ангеловски |
| Записничарот | Симе Илиев |
| Доне | Љупоч Бреслиски |
| Д-р Христов | Кирчо Божиновски |
| I Преспанка | Видосава Грубач |
| I Преспанец | Славчо Тасевски |

Преспанци, милиционери, деца.

**Премиера: 9 февруари 1983 година.**

**НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО**

**Горан Стефановски:**

**„ХАЈ-ФАЈ"**

Режисер: Наум Пановски

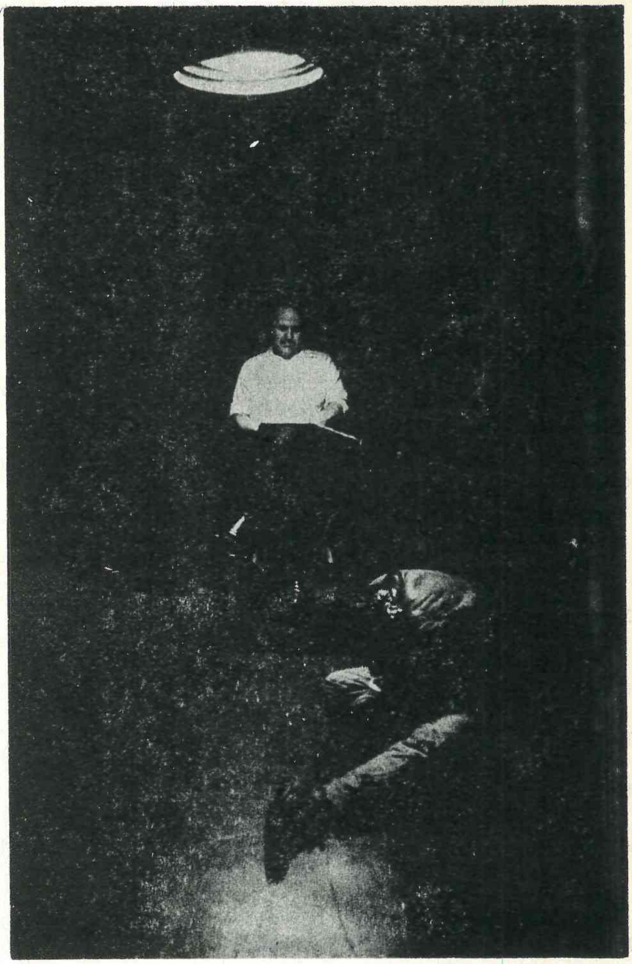
Сценограф: Газанфер Бајрам

Костимограф: Газанфер Бајрам

**лица:**

| | |
|---|---|
| Борис | Илија Струмениковски |
| Матеј | Ванчо Ѓошевски |
| Соња | Љубица Гојковиќ |
| Мира | Душица Стојановска |
| Русинот | Живко Пешевски |
| Арапот | Душко Ѓорѓиоски |
| Американецот | Владимир Денчов |

**Премиера: 10 февруари 1983 година.**



**МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ**

**Живко Чинго:**

**„МАКАВЕЈСКИТЕ ПРАЗНИЦИ“**

Режисер: Бранко Ставрев
Асистент: Драган Вељановски
Костимограф: Рада Петрова-Малкиќ
Композитор: Љупчо Константинов
Инспициент: Раде Мадиќ

Сцена: арх. Владимир Најдовски, инж. електроничар Миодраг Бојаџиев, маш. инж. Киро Јовановски, ел. инж. Тодор Јакимовски, тех. Михајло Стојковски, тех. Драган Радовановиќ; аудио-визуелни ефекти инж. Румен Ќамилов

**лица:**

| | |
|---|---|
| Тацко | Димитар Костов |
| Тате | Кирил Ќортошев |
| Сватот | Илија Џувалековски |
| Чапаев | Александар Џуровски |
| Веселникот | Ристо Шишков |
| Вањка | Томе Витанов |
| Нацка Крстеска | Љупка Џундева |
| Антоние | Кирил Ристоски |
| Чичко Ѓорѓија | Чедо Христов |
| Епитропот Ојлуле | Славко Нинов |
| Колка | Кирил Андоновски |
| Перка | Снежана Коневска-Руси |
| Попот | Кирил Псалтиров |
| Стојанче | Емил Рубен |
| Попадиката | Катина Иванова |
| Кметот | Ѓорѓи Колозов |
| Жена на кметот | Веска Вртева |
| Ива | Афродита Кирјаковска |
| Сваќата | Јоана Поповска |
| Таткото | Душко Костовски |
| Тонка | Перо Стратров |
| Селанка | Анче Џамбазова |
| Петре | Кирил Коруновски |
| Митре | Мирче Доневски |
| Итре | Живко Никлевски |
| Внук на тате | Никола Мадиќ |
| Селанец | Гоце Влахов |

**Премиера: 10 февруари 1983 година.**

**ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ**

**— Турска драма —**

**Воин М. Ѓорѓевиќ:**

**„МАЧОРОТ ВО ЧИЗМИ“**

— пиеса за деца во 4 слики —

Режисер: Димитар Станковски

Сценограф: Панче Минов

Избор на костими: Исмаил Рама

Муз. илустрација: Љупчо Константинов

Превод: Хасан Мерџан

**лица:**

| | |
|---|---|
| Мачорот Афаџан | Атила Клинче |
| Лутко | Шенол Исмаил |
| Дебелко | Наџи Шабан |
| Ердоан | Ахмет Вели |
| Ќатипот | Риад Тахир |
| Старецот Турхан | Риад Тахир |
| Старицата | Мукерем Билал |
| Кралот | Салаетин Билал |
| Принцезата | Зиба Беќир |
| Разбојник I | Наџи Шабан |
| Разбојник II | Шенол Исмаил |
| Овчар | Зекирија Хоџалар |

**Премиера: 18 февруари 1983 година.**

**НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ — СТРУМИЦА**

**Младен Широла:**

**„ДОЛГИОТ, ДОЛГОГЛЕДИОТ И МЕШКО**

— бајка во три слики —

Режисер: Стојан Гогов

Сценограф: Ниче Василев

Костимограф: Благој Кировски

Музика: Перо Христов

**учествуваат:**

Кирил Здравески
Душко Костов
Бранко Бенинов
Кире Ѓорѓиев
Катерина Србинова
Тинка Ристеска
Сонце Узунова

**Премиера: 20 февруари 1983 година.**

**НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА**

**Душан Ковачевиќ:**

**„БАЛКАНСКИ ШПИОН“**

**— праизведба —**

Режисер: Коле Ангеловски, к. г.
Сценограф: Васко Ташковски, к. г.
Костимограф: Сотир Наумовски
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Превод: Ангелина Белимаческа

**л и ц а:**

| | |
|---|---|
| Илија Чворовиќ, сопственик на куќата, дворот, жената и идејата за слободен човек во слободна земја | Аџо Стефановски |
| Даница Чворовиќ, жена на Илија | Олга Наумовска |
| Соња Чворовиќ, ќерка на Илија | Јасмина Поповска |
| Ѓуро Чворовиќ, брат — близнак на Илија | Јосиф Јосифовски |
| Петар Марков Јаковлевиќ, париски кројач, потстанар | Методија Марковски |

**Премиера: 24 февруари 1983 година.**

**НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП**

**Куклена сцена**

**Војмил Рабадан:**

**„КЕКЕЦ“**

— пиеса во 4 слики —

Режисер: Аце Михајловски

Сценограф: Васил Костов

**лица:**

| | |
|---|---|
| Кекец | Иванка Ѓорѓиеска |
| Тинка | Евица Глишиќ |
| Нина | Цветанка Чавлеска |
| Мена | Лилјана Петревска |
| Беданец | Стојан Дамчески |
| Кособрин | Диме Трајковски |
| Мишњек | Андон Јованоски |

**Премиера: 16 јануари 1983 година.**

---

**НАРОДЕН ТЕАТАР — ШТИП**

**Младинска сцена**

**М. Мејо:**

**„МОИТЕ БЕБИЊА“**

— комедија во 3 чина —

Режисер: Орце Трајановски

Сценограф: Тодор Максимов

**лица:**

| | |
|---|---|
| Вилијам Херисон | Влатко Тулиев |
| Кети Херисон | Милена Цекова |
| Џим Скат | Иле Филипов |
| Меги Скат | Јасмина Гуњова |
| Џон | Сашо Велков |
| Мис Пекинг | Данче Горичева |
| Хенри | Зоран Штрков |
| Мод | Виолета Динева |
| | Јулијана Николова |

**Премиера: 13 март 1983 година.**

**ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ**

**— Албанска драма —**

**Рамадан Зејнели:**

**„ВОЛШЕБНАТА СОФРА“**

Режисер: Ахмет Јакупи

Сценограф: Панче Минов

Костимограф: Исмаил Рама

Муз. илустрација: Ахмет Сабит

**лица:**

| | |
|---|---|
| Беџет Питарка | Беџет Питарка |
| Земарарти | Веби Ќерими |
| Тони Дорчељќи | Зијадин Муртези |
| Нора | Хасие Жута |
| Пљаку | Екрем Ахмети |
| Ариу | Агрон Бериша |
| Мајмуни | Камил Веинер |
| Ујку | Хекуран Лога |
| Моллекучја | Аете Реџепи |
| Луани | Фазли Шаќири |

**Премиера: 15 март 1983 година.**